Estudios de Platería

JESÚS RIVAS CARMONA
IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA (COORDS.)



UNIVERSIDAD DE MURCIA
2017

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2017

Jesús Rivas Carmona (Coord.)
Ignacio José García Zapata (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2017

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2017

Estudios de platería, San Eloy 2017/ Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (Coord.).- Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2017

p. 727
ISBN: 978-84-17157-23-4
1. Platería - Estudios y conferencias. 2. Orfebrería - Estudios y conferencias.
I. Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José - II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.
III. Título
739.1 (082.2)

1ª Edición, 2017

ISBN: 978-84-17157-23-4

Depósito Legal MU-1140-2017

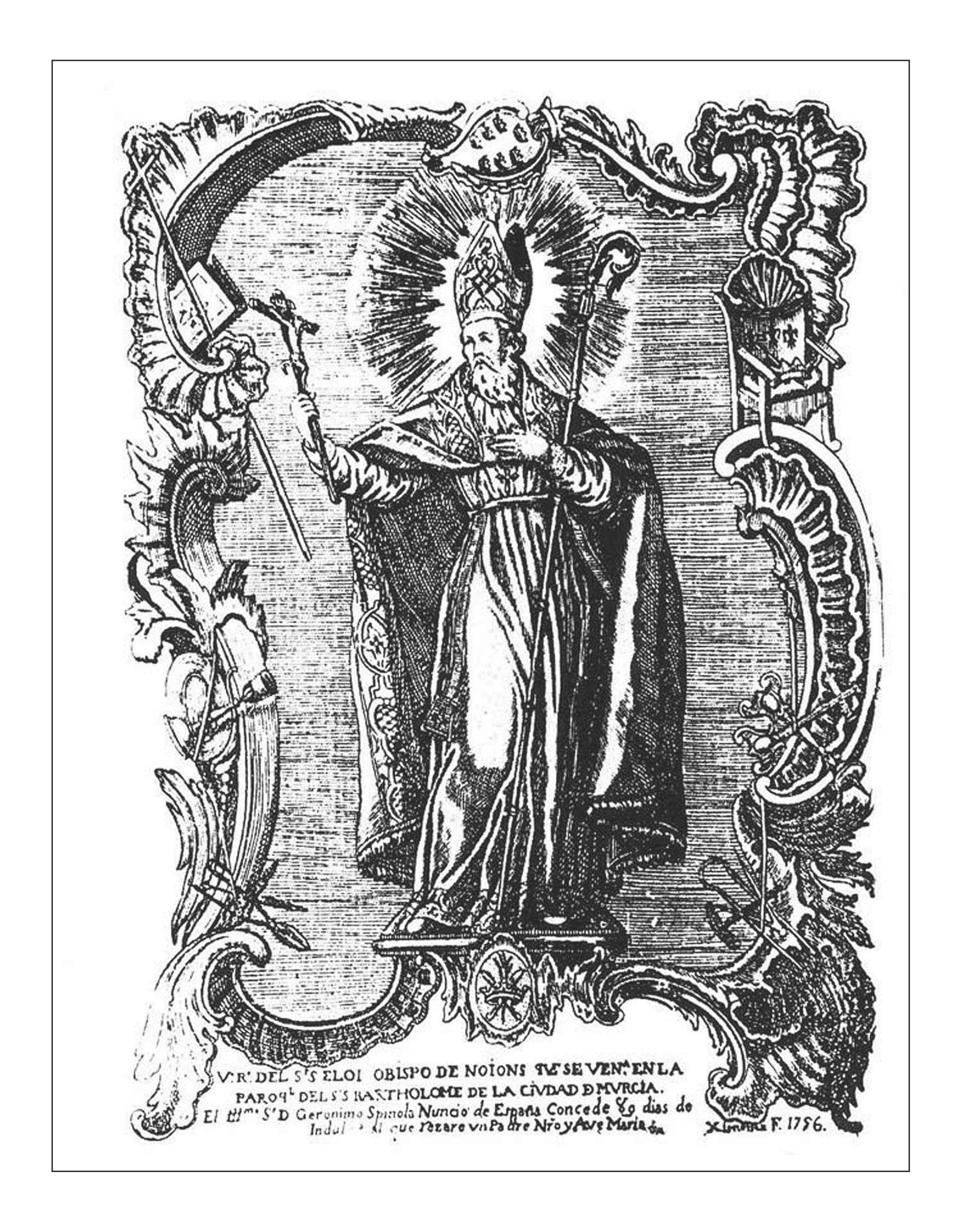
Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
Campus de Espinardo. 30100 MURCIA

A la Ciudad de Caravaca,
obrador de Platería

Índice

PRÓLOGO



Murcia es una ciudad con historia viva, un lugar donde los muros de sus monumentos nos siguen hablando de épocas pasadas. Hemos sido cruce de civilizaciones, una tierra que sabe de enigmas y leyendas. Murcia conoce en su arquitectura, escultura, música y pintura de distintos estilos artísticos pero intima con el barroco.

Nuestra tierra siempre se ha definido como un lugar acogedor, Murcia es tierra de futuro que mira con orgullo su pasado y que mantiene, como un rico tesoro, sus costumbres y tradiciones heredadas del propio suceder de la historia o que son fruto premeditado de un grupo de personas, organizaciones, instituciones y gremios que

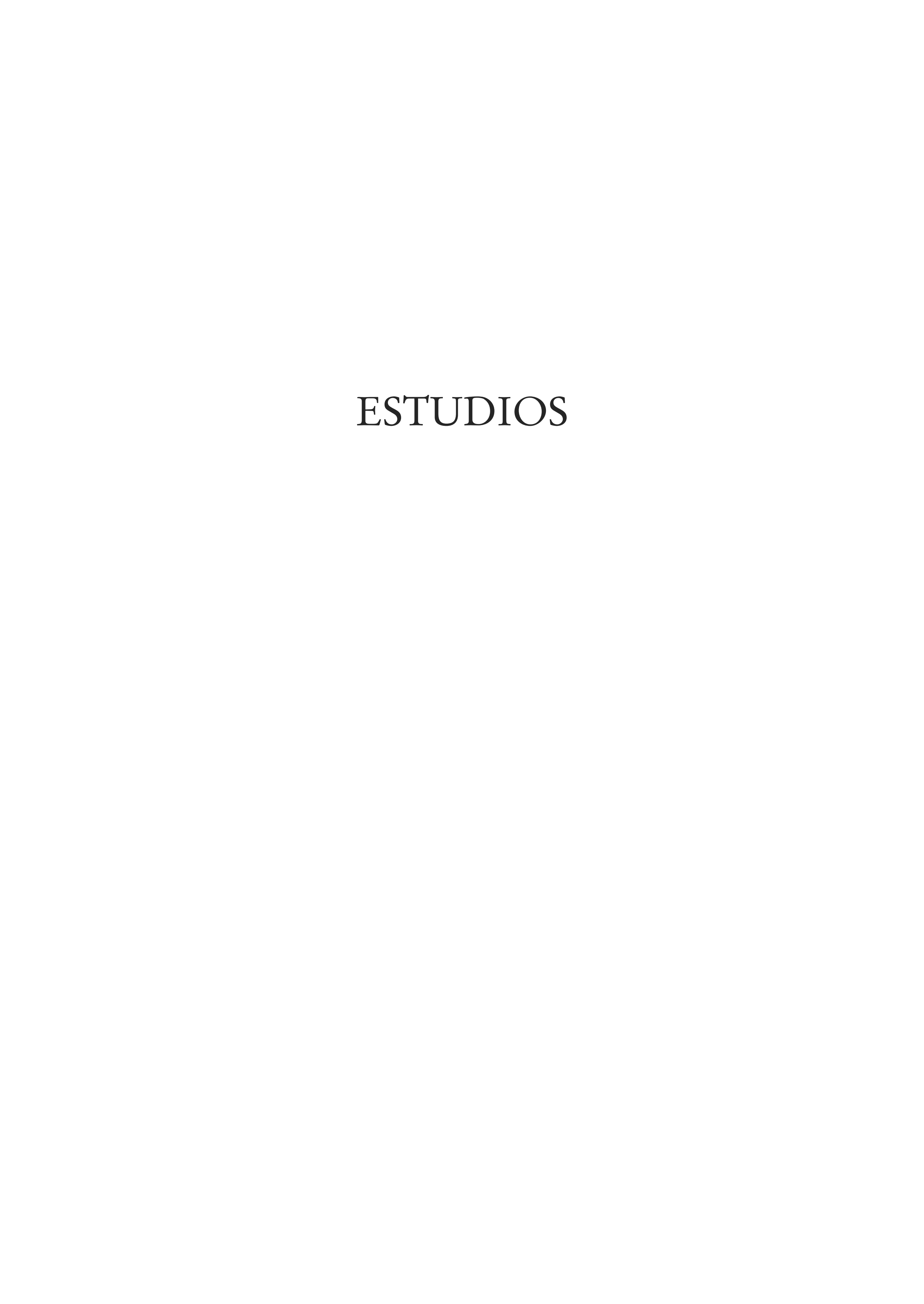
han aportado a nuestra sociedad desde tiempo inmemorial el progreso y el desarrollo que siempre nos ha identificado.

Desde hace unos años, el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, a través de la Asociación Cultural Universitaria San Eloy de los Plateros, está poniendo en práctica la teoría que enseña con excelencia a sus alumnos: Mantener nuestra historia depende de nosotros y proteger nuestro patrimonio debe partir principalmente del estudio y del conocimiento. Está en nuestras manos conservar y fomentar las costumbres que nos identifican y el patrimonio que nos pertenece para dejarlo en herencia a las generaciones venideras.

San Eloy, obra magistral de Francisco Salzillo, es testigo cada año del decoro con el que estudiantes y profesores acuden a sus plantas para renovar la plegaria y el nombramiento de títulos venidos a nuestro presente de la mano del gremio de plateros.

Este año, con motivo de la celebración del 750 aniversario del Concejo de la Ciudad, habéis tenido a bien nombrar al Ayuntamiento de Murcia 'Fiel Contraste de Honor 2016'. Gracias, en nombre de toda la institución por tal honor. Sirva este reconocimiento como renovación de nuestro compromiso para, junto a la Asociación Cultural Universitaria San Eloy de los Plateros, seguir trabajando en la conservación de nuestro patrimonio y exaltación de nuestras tradiciones.

José Ballesta Germán
Alcalde de Murcia



ESTUDIOS

Marcas de la platería en Santiago de Guatemala, 1701-1760. Corona Real, Venera y Espadas Cruzadas

JAVIER ABAD VIELA
Arquitecto

A comienzos del siglo XVIII, el panorama que dibuja la extremadamente lagunar documentación sobre el estado en que se halla el marcaje de los metales preciosos -y el propio gremio de plateros- en el territorio de la Real Audiencia de Guatemala, no puede ser más sombrío. En los dos primeros años de la centuria, 1701 y 1702, los Libros de Quintos (en adelante LQ) registran solo siete maestros con licencia (dos de los cuales: Juan Pedro de Aragón y Esteban Marín permanecen inactivos durante todo el periodo). Entre los plateros restantes, solo Nicolás de Paniagua estaba activo en 1684, fecha del último LQ sobreviviente de la centuria anterior. En total, los plateros de Guatemala presentaron entrambos años la exigua cantidad de 524 marcos (120,5 k) de plata labrada. En 1705-1706 los maestros en activo se han reducido a cinco (uno de los cuales, de nuevo Esteban Marín, sigue con sus páginas en blanco) y el peso de las obras de plata labrada llevada a la Real Caja permanece anclada en una cantidad total muy parecida: 531 marcos.

Entre 1701 y 1710 he documentado más de 20 plateros con tienda abierta -con alguno de ellos manteniendo una intensa actividad profesional-, por lo tanto las cifras anteriores solamente pueden significar algo que ya se intuía: en una situación que procede de principios del siglo XVII y que llegará hasta 1760, las cantidades totales de plata y oro presentadas por los plateros en la Real Caja de Guatemala representaban exiguos porcentajes de las realmente labradas[1]. Los últimos LQ conocidos

1 Ver J. ABAD VIELA, "Los libros de Quintos y Remaches de la Real Caja 1654-1804", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009. En la platería guatemalteca, el

del primer cuarto de la centuria señalan una moderada mejora en la situación, en el del periodo bianual de 1716-1717 aparecen relacionados 12 maestros (tres de ellos inactivos) que quintan un total de 1.327 marcos de plata labrada. En el siguiente y último, de 1718, los maestros son ya 13 (de nuevo con tres inactivos) y la cantidad de plata quintada asciende a 843 marcos. Aunque la mejora respecto a la primera década del siglo es evidente, la cantidad de plata presentada al quinto sigue siendo sumamente escasa: en el LQ del periodo 1769-1770, solamente 7 maestros (el octavo, el ensayador malagueño Antonio Gameros, no presenta metal ante los oficiales reales[2]) quintarán 2.766 marcos de plata (636,18). Si se tiene en cuenta que la Iglesia, con mucho el principal cliente de los plateros, continuaba siendo extremadamente renuente a pagar el Quinto Real, el aumento del marcaje de las obras de carácter civil es fácilmente apreciable.

Sin embargo, en la Guatemala de principios de la centuria, los ingresos del ensayador de la Real Caja -en su mayor parte, si no en su totalidad, procedentes de los derechos de ensaye- este incremento del marcaje seguía siendo insuficiente para para que un ensayador pudiera subsistir; más aún si la Corona pretendía vender el oficio. En 1668, Matías de la Vega-Morales lo adquirió por primera vez (todos sus antecesores en el cargo lo habían alcanzado por nombramiento directo de los capitanes generales[3]), en 550 pesos más el importe de la media anata. En 1731, Antonio de Castro lo compró en pública almoneda por 800 pesos, misma cantidad que debió pagar Diego Gameros en 1758.

La lista de los plateros ensayadores propietarios de la Real Caja desde 1668 hasta mediados del siglo XVIII, con algunas dudas e importantes lagunas como se verá, es la siguiente:

Matías de la Vega-Morales. Título como propietario de 11 de julio de 1668, se mantuvo en el oficio hasta su muerte ocurrida en 29 de abril de 1685.

número de obras marcadas que pueden ser fechadas entre 1600 y 1760 es escasísimo. Si excluimos remarcajes posteriores, en más de 150 años la platería guatemalteca de uso litúrgico, sumando la venera y las espadas cruzadas, apenas puede mostrar hoy medio centenar de ejemplares señalados con la marca de la ciudad.

2 El ensayador malagueño Diego Gameros testó el 7 de enero de 1769, muriendo días después. Gameros fue el último de los ensayadores de la Real Caja de Guatemala que compatibilizo el ejercicio de la platería con el cargo (al menos al principio de su posesión); en realidad, Gameros es el último ensayador del que podemos asegurar que fuese platero.

3 Lo cual significa que todos ellos fueron interinos que podían ser removidos del oficio a voluntad del Superior Gobierno y que su salario quedaba establecido desde el siglo XVI en la cicatera cantidad de 99 tostones anuales (360 reales), más los derechos de ensaye aprobados por la Audiencia, la parte más interesante de los emolumentos del ensayador. Es por ello que tanto Juan de Salazar en 1619 o Matías de la Vega-Morales se apresuran -aunque sin resultados aparentes- a solicitar del presidente de la Audiencia la exigencia a los plateros de llevar a ensayar sus obras. El oficio de balanzario, distinto del de ensayador pero llevado en muchas ocasiones por la misma persona, percibía de las Reales Cajas idéntico salario: 99 tostones que en este último caso podían ser acumulados al de ensayador.

Sebastián de Carranza. Nombrado interinamente en 22 de diciembre de 1685, *"poseedor"* en 1687. Aunque no es seguro que siguiera en el oficio hasta ese momento, Carranza sale definitivamente de la ciudad en abril de 1700[4].

Juan de Mendoza. Título, posiblemente por nombramiento, en 1708; se mantiene en el cargo hasta su fallecimiento, ocurrido entre 1727 y 1730.

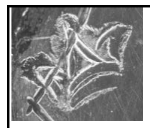
Antonio de Castro. Compra el título en pública almoneda el 11 de septiembre de 1731, otorga poder para testar en 28 de mayo de 1750, momento en el que renuncia el cargo en sus tres hijos plateros.

De todos ellos se ha documentado que siguieron labrando plata tras la obtención del oficio. Como se ve, si aceptamos que Carranza seguía ejerciendo como ensayador en 1700 -algo de lo que no hay pruebas en uno u otro sentido-, todavía existen dos periodos (entre 1700 y 1708 y desde principios de 1727, última fecha con Juan de Mendoza documentado en vida, hasta septiembre de 1731, cuando Castro compra el oficio en pública almoneda), en los que desconocemos la identidad del ensayador. Lo dudoso del segundo periodo permite tanto que Mendoza sobreviviera hasta las cercanías de septiembre de 1731, como que un interino (¿quizás el mismo Antonio de Castro?) se ocupara provisionalmente del oficio. Sin embargo, la identidad del ensayador y balanzario de Guatemala durante el primer septenio del siglo permanece todavía en la más absoluta obscuridad.

En el albor del nuevo siglo, la Real Caja de Guatemala utiliza exclusivamente dos punzones para marcar la plata presentada en la oficina de ensaye. Ambos mantienen en líneas generales las formas que inauguraron el marcaje en la ciudad durante el siglo XVI. El primero, con el que se certifica la satisfacción del impuesto del Quinto Real, deja la impronta de una corona real abierta y rematada por tres florones esquemáticos. El segundo, mucho menos utilizado que el anterior, deja la marca de una venera o concha de peregrino, forma procedente del escudo de armas de la ciudad, y tiene por finalidad asegurar a quien pudiera estar interesado que el objeto ha sido examinado por la oficina de ensaye quedando así garantizada la buena ley del metal. Como veremos, ambos punzones dejaron de estar vigentes en fechas diferentes pero anteriores a 1750.

4 **Sebastián de Carranza** había sido nombrado ensayador interino en 1663 tras la muerte de su padre, Diego de Carranza, a quién sucedió. Permaneció en el oficio hasta su compra por Matías de la Vega-Morales en 1668. Tras la muerte de este último en 1675, es nombrado de nuevo para el cargo y en 1687 se identifica a sí mismo como su "*poseedor*", aunque no está claro si quiso decir propietario, para lo que hubiera debido comprarlo, o permanecía en su simple posesión como interino. De cualquier manera, Carranza salió, al parecer definitivamente, de la ciudad en abril de 1700, tras haber tomado partido activo en los disturbios provocados por la beligerante actitud del visitador Francisco Gómez de la Madrid.

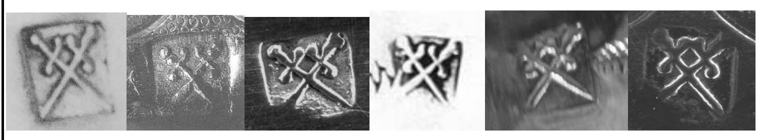
Marcas propias y de Quinto Real usadas exclusivamente por la Real Caja de Santiago de Guatemala, entre 1701 y 1760[5]



Marca de Quinto: (RC3c), ¿h. 1690-1715?



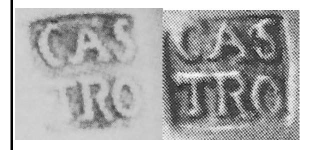
Venera (V4), h. 1650 – antes de 1730. Marca del Quinto: (RC4).



Espadas cruzadas (EC), antes de 1730 – hacia 1760.



Marcas de Quinto: (RC4), ¿1715? – entre 1735 y 1747. (RC5), antes de 1735-1779.



Antonio o Domingo de Castro, hacia 1745-1750.

La Real Corona del Quinto. 1701-1750

A causa de la extrema escasez de piezas marcadas en la época, de la que no han aparecido inscripciones de donación fechadas ni se ha encontrado nueva documentación, en el momento actual resulta imposible asegurar con plena certeza la variante

5 Presento aquí la totalidad de las marcas conocidas a día de hoy usadas durante este periodo por la Real Caja de Guatemala. De alguna de ellas existen variantes menores en tamaño o traza y de prácticamente todas conozco falsificaciones, algunas universalmente tenidas por auténticas hasta el mismo día de hoy.

del punzón de la *"real corona del quinto"* (como se la denomina habitualmente en la documentación), utilizada durante la primera década de la centuria.

En algún momento indeterminado pero posterior a 1638, fecha de creación de los cántaros para la Consagración de los Santos Óleos de la Catedral de Guatemala, el punzón de la Real Corona utilizado en ellos (RC2) fue sustituido por una nueva variante, la (RC3a), que fue masivamente utilizada en el remarcaje de *"moclones"* peruleros de baja ley a partir de 1653[6]. Antes de 1663, estando todavía en vigor la política de resellado de moneda, se rompió el cuño -de lo que hay pruebas físicas, puesto que existen monedas de 2 reales potosinos que muestran la impronta del punzón (RC3a) resquebrajado-, siendo sustituido por (RC3b), marca que aparece también sobre monedas reselladas, que a su vez fue posteriormente sustituida por (RC3c). Hipotéticamente, es estando en uso esta última variante que pudiera haber llegado el cambio de siglo. Tras varios lustros de investigación, apenas conozco un puñado de obras de oro o plata labrados que lleven una de las marcas anteriores. Entre las más importantes figuran un cáliz propiedad de la Catedral de Guatemala[7] y la copa de oro del Museo de América de Madrid marcadas con (RC3a), como lo está una custodia sin sol publicada en 1994[8]. Una salvilla con esmaltes en colección privada madrileña, que lleva la impronta (RC3b); un juego de jarro y palangana pertenecientes a la parroquia de San Bartolomé, en Jerez de los Caballeros, Badajoz, y dos salvillas de puntas (Instituto de Valencia de don Juan y antigua colección Cavero), obras marcadas (o remarcadas) con el punzón (RC3c) , completan la breve lista de obras conocidas[9].

Los punzones anteriores son de tamaño comparativamente grande (de hasta 10 mm de lado mayor) y dejan una impronta esquemática y tosca, lo que favorece la idea de que pudieron existir variantes menores; pero también exige del estudioso un examen atento y prudente, con el fin de evitar admitir fantasías historicistas o falsificaciones modernas -de las que hay en gran número- como marcas auténticas.

Tampoco resulta posible asegurar el momento inaugural de la última variante de la marca del tipo corona real abierta (RC4). Como hipótesis -o poco más- pienso

6 Los resellos sobre moneda perulera ordenados en 1653 en Guatemala señalaban su devaluación. Los pesos pasaron de 8 a 6 reales, los tostones de 4 a 3 y las monedas de 2 reales pasaron a valer 1,5. En 1663 se ordenó la definitiva fundición de toda la moneda falta de ley.

7 De este bello y original cáliz existe en la iglesia de San Mateo en Jerez de la Frontera una réplica idéntica sin marcar dada a conocer por P. NIEVA SOTO, *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, 1991, ilustración nº 27.

8 C. ESTERAS. *La platería en el reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*. Guatemala, 1994, nº 27, p. 96.

9 El punzón (RC3c) fue utilizado, posiblemente en torno a 1700 o poco más tarde, para remarcar algunas obras sin marcas labradas hacía varias décadas. Se trata de las dos salvillas de puntas mencionadas, la primera perteneciente al Instituto de Valencia de don Juan, Madrid, mientras la segunda estuvo en la antigua colección Cavero, también madrileña pero recientemente dispersada y enviada al extranjero en su práctica totalidad. Ambas obras pertenecen al último cuarto del siglo XVI, pero no llevan marcas de su época. Por el contrario, la salvilla del Instituto de Valencia de Don Juan, lleva un segundo remarcaje de finales del siglo XVIII y una marca de propiedad que nos retrotrae al tercio central de la centuria anterior.

que pudo suceder durante la segunda década del siglo, tras la publicación de la Real Cédula de 1710, por la que el Rey admitía el indulto del quinto y su transformación al diezmo más el uno y medio por ciento, pero obligaba a pagar el impuesto a todas las instituciones religiosas del reino. Dejó de usarse entre 1736 y 1747, año en el que ya había sido sustituida. La variante (RC4) aparece acompañada por la venera sobre varias de las obras enviadas a la parroquia de San Martín de Lesaca por Juan de Barreneche, solo o en compañía de su hermano Francisco de Aguirre[10]; y sobre la extraordinaria tembladera de oro de la antigua colección Cavero[11]. Junto a la impronta de las espadas cruzadas, nueva marca de la Real Caja de Guatemala, aparece sobre el frontal de la iglesia de La Merced en Jerez de la Frontera (fechado en 1730) y sobre el viso de San Esteban de Salamanca (enviado en 1734), en la cruz procesional de Briviesca (llegada en 1735) y en otros objetos de menor importancia. El desaparecido frontal de la parroquia de El Sagrario de la Catedral de Guatemala es (o, desgraciadamente, era) la más importante de las muy escasas obras en las que (RC4) aparece en solitario, sin la compañía de la marca de ciudad. Finalmente, al menos desde 1747 y hasta 1780, la marca del Quinto Real será una corona imperial copiada literalmente, en dibujo y dimensiones, de la moneda de dos reales columnarios acuñada en la ceca de México desde 1732, y en la propia Guatemala desde 1735 (RC5). A lo largo de sus más de 30 años de vigencia, de esta impronta se produjeron pequeñas variantes de escasa entidad en tamaño y proporciones.

1. La venera (V4)

Impronta utilizada desde las cercanías de 1550 hasta la tercera década del siglo XVIII, en 1730 ya había sido sustituida. Se conocen cuatro variantes seguras para este periodo de 180 años. A partir de las cercanías de 1600, la venera desaparece prácticamente del ya para entonces muy escaso marcaje de la platería en Santiago de Guatemala. De hecho, solamente puedo certificar la existencia de dos obras labradas en la centuria que la llevan: un blandón en colección privada (variante V3), en la que aparece también la marca del platero y ensayador Juan de Salazar, y un cáliz de la Catedral de Guatemala (variante V4), donde viene acompañada por la real corona (variante RC3a), lo que indica una fecha de creación cercana a 1660. En este último objeto, el punzón deja la señal de una venera silueteada sin marco, siete cañones puntiagudos, base cóncava y aspecto tosco e impreciso. La impronta de la venera que aparece en el siglo siguiente sobre los objetos del legado de Lesaca y sobre la mencionada tembladera de oro es muy similar pero parece llevar sólo seis cañones. Aunque conozco dos objetos, una taza y una palmatoria, en los que aparecen en solitario dos veneras -distintas de las anteriores y también entre sí- que traen respec-

10 **Francisco de Aguirre**, natural de Lesaca, hermano de **Juan de Barreneche**, a quien precedió en su llegada a Indias, durante la última década del siglo XVII se le documenta como armador y comerciante entre Guatemala y el Perú. Hombre con importantes recursos, realizó importantes donaciones de ornamentos litúrgicos a iglesias de los puertos del Pacífico, como Acajutla.

11 En esta magnífica obrita se utilizó una variante de menor tamaño de la real corona.

tivamente cinco y seis cañones claramente separados, gruesos y curvados, no puedo en el momento actual endosar su autenticidad[12].

2. Las espadas cruzadas (EC1)

Dos espadas o estoques cruzados, inscritos en una ventana cuadrada de aproximadamente siete milímetros de lado. Se trata de una rara impronta de la que he visto, entre publicadas e inéditas para los más de 30 años que estuvo en vigor, sólo una treintena de piezas, buena parte de ellas localizables en España (o, en cualquier caso, fuera del actual territorio centroamericano) desde el siglo XVIII. Punzón documentado en Santiago de Guatemala entre 1730 (frontal de la Merced de Jerez) y 1746-1747. Sin embargo, su periodo real de vigencia llegó hasta las cercanías de 1762, año en el que ya ha sido sustituido por el punzón que representa un Santiago a caballo corveteando sobre dos volcanes, variante (SG1).

Al menos hasta 1736, el punzón del Quinto que acompaña a las espadas cruzadas (EC) es la última variante de la Real Corona abierta (RC4), que en 1747 ya ha sido sustituido por la Real Corona columnaria (RC5). Por otra parte, conozco tres obras en las que, junto a (EC) y (RC5), aparece el punzón personal del platero y ensayador Antonio de Castro o el de su hijo, Domingo de Castro.

Catálogo provisional de objetos marcados con el punzón de las espadas cruzadas y marcas que lo acompañan[13]

1. **Frontal de Altar**. Convento de la Merced, Jerez de la Frontera. (RC4) y remarcajes mexicanos: CARBALL/IDO, Diego González de la Cueva, ciudad y Quinto Real)[14]. Fechado en 1730 y realizado por el maestro platero Manuel Quezada. Inscrito:

"DE ORDEN (DE) D. N. R. P. M. F. FERNANDO DE SIERA VICARIO GENERAL DE TODAS ESTAS PROBINSIAS DE NUEBA ESPAÑA SE ISO PARA EL CONBENTO (DE) N. S. D. LA MERSED DE XEREZ EN GOATEMALA AÑO DE 1730"[15].

---

12 Sin prejuzgar la autenticidad de los objetos, que considero segura en la tacita y más dudosa en la palmatoria, lo cierto es que las marcas de ciudad no parecen haber sido utilizadas para los continuos remarcajes de la plata no quintada y es muy extraño que aparezcan en solitario y sin burilada.

13 Para los objetos que no conozco personalmente, proporciono la obra en la que fueron publicados.

14 **José de Barrios Carballido**, maestro platero mexicano examinado en julio de 1725. Diego González de la Cueva compró el oficio de ensayador mayor de México en 1730.

15 Las letras ligadas figuran entre paréntesis. **Fray Fernando de Sierra** fue uno más de entre los muchos provinciales de la Orden de la Merced que encargaron obras de platería en Santiago de Guatemala, pese a que la sede de su gobierno eclesiástico se hallaba en México. En la iglesia del convento mercedario de Sarria (Lugo) existe un bello cáliz guatemalteco sin marcas pero con una inscripción que informa del año de su fabricación: 1751, de su autor: **Blas de Ávila**, y del remitente: **fray Ignacio de la Iglesia**, provincial de la misma Orden.

2. **Cáliz**. Convento de la Merced, Jerez de la Frontera. Con las mismas marcas del frontal anterior (RC4) y obra probable del mismo platero[16].

3. **Olla (Sopera)**. Remate posterior con timbre heráldico inglés grabado, hacia 1730-1735. Antes en colección privada, Madrid. (RC4).

4. **Palabras**. Plata parcialmente dorada. Convento de San Esteban de Salamanca. Hacia 1734. (RC4)[17].

5. **Cruz procesional con macolla**. Hacia 1735. Briviesca, parroquia de Santa María, donada por don Fernando Tamayo, llegó a la localidad burgalesa en 1738. No hemos encontrado rastro alguno de cualquier actividad comercial o funcionarial, entre las propias de un peninsular, para don Fernando Tamayo en el territorio de la Audiencia de Guatemala. Sin embargo, en distintas fechas de 1719, un personaje homónimo es nombrado Alcalde Mayor de Guanajuato, Xicayán, Xochimizco y Malinalco[18]. (RC4).

6. **Azafatillo**. Hacia 1730-40. Colección privada guatemalteca, pero procedente de España. No lleva marca del Quinto Real aunque sí burilada. En Oviedo, hacia 1830, se le incorporó un cuenco para adaptarlo al uso de braserillo.

7. **Cruz pectoral**. Plata dorada, hacia 1740, propiedad del abad de Esquipulas en 2005.

8. **Par de Candeleros**. Hacia 1740-1750. Colección privada madrileña en 1995. (EC, RC5).

9. **Cántaros para los Santos Óleos** (3). Encargados el año de 1747 en Santiago de Guatemala por el obispo de León D. Isidro Marín Bullón y Figueroa y grabados con las armas. Palacio episcopal, León Nuevo, Nicaragua. (RC5 y CAS/TRO).

10. **Relicario de S. Lúcido**. Santiago de Guatemala hacia 1745-1750. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. (RC5 y CAS/TRO) (lám. 1).

---

16 Este cáliz, tan cercano al cáliz A de Lesaca, fue publicado y afortunadamente fotografiado junto a sus marcas por M.J. SANZ, *Platería mexicana y guatemalteca en Jerez de la Frontera*. Sevilla, 1984, siéndolo de nuevo en un libro generalista en 1991, pero en 2015, según pude comprobar, había ya desaparecido del convento mercedario ignorándose su paradero.

17 En el Libro Nuevo de Memorias, escrito en 1736, que se guarda en el Archivo de dicho convento se puede leer: "*Por el año de 1723 se fue a Guatimala el padre **fray Gabriel Chamorro**, hijo deste convento, y por el año pasado de 1734 imbió a este su convento un sagrario, con su copón grande, y el viso que está delante del sagrario con las palabras de la consagración, y el cordero con el libro de los 7 sellos... Alaxas hermosísimas y costosas hechuras de las Indias...*". Catálogo de exposición, *Arte Americanista en Castilla y León*, entrada de Manuel Pérez Hernández. Valladolid, 1992, p. 186.

18 R. MAGDALENO. "*Títulos de India*". Valladolid, 1954, p. 159. De tratarse de la misma persona, Tamayo sería otro de los funcionarios españoles en Nueva España que enviaron platería guatemalteca a la Península.

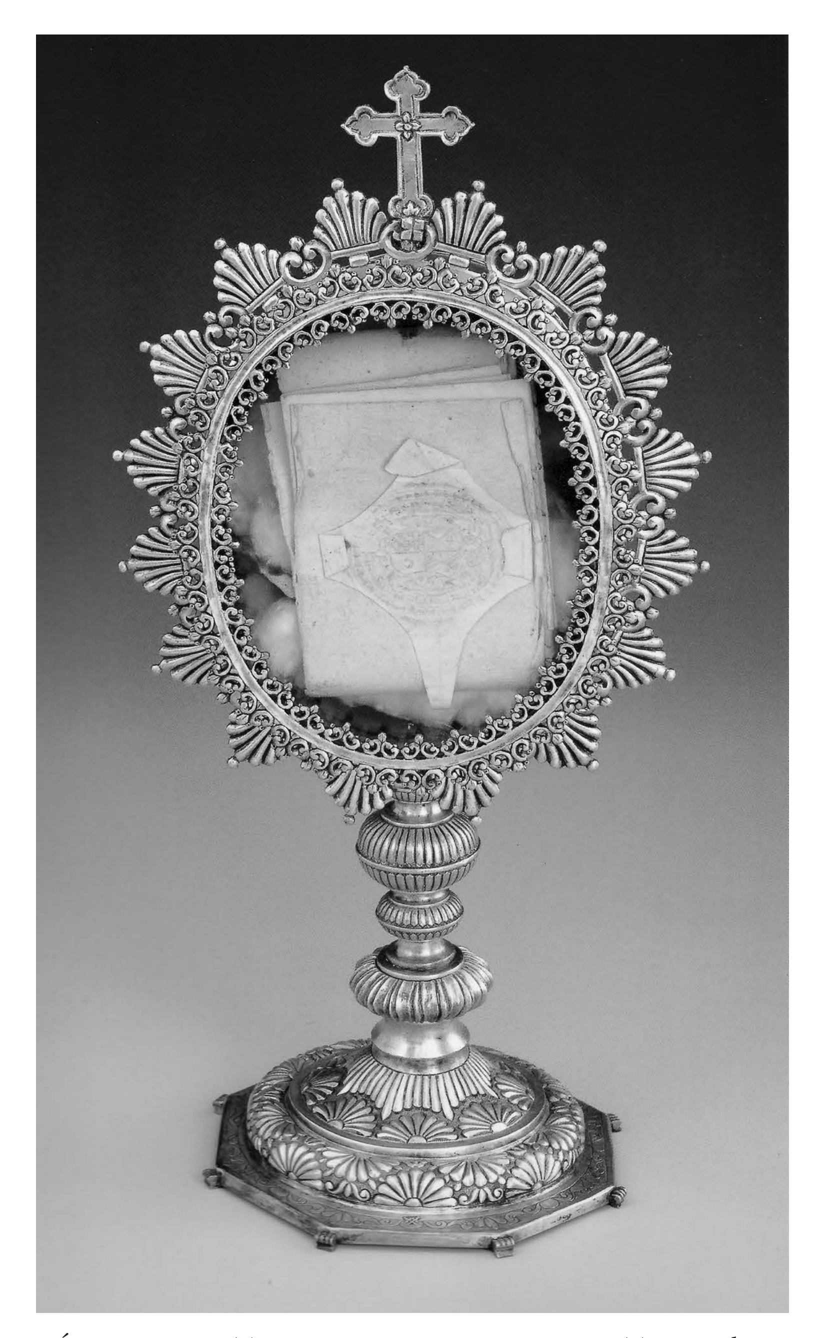


LÁMINA 1. *ANTONIO y DOMINGO DE CASTRO. Relicario de San Lúcido (Santiago de Guatemala, hacia 1747). Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Marcas: Espadas Cruzadas (EC) y Corona Columnaria (RC5).*

11. **Platos de vajilla** (2). 1745-1750. Perímetro circular con el borde realzado. (RC5 y CAS/TRO). En el mercado anticuario londinense.

12. **Gran salva sobre seis pies**. 49 cm de diámetro. Hacia 1750. En el centro lleva grabadas las armas de D. Sebastián de la Quadra y Llerena (1687-1766), I marqués de Villarias, primer secretario de estado y de despacho entre 1736 y 1746, presidente del Consejo de Castilla[19]. (RC5). Sotheby,s Ginebra, c. 1990.

13. **Plato de vajilla polilobulado**. Santiago de Guatemala, hacia 1750. Colección privada, Guatemala, pero procedente de España. (RC5).

14. **Salva de perímetro mixtilíneo con borde gallonado y pies de herma**. (RC5), hacia 1750. Soth´s Ginebra, 1996[20].

15. **Caja gallonada con planta rectangular y cubierta plana**. Hacia 1750. (RC5). Christie´s Nueva York, 1991.

16. **Plato de vajilla de perímetro circular y borde ingleteado**. 2º tercio siglo XVIII. (RC5), (EC) y propiedad. Colección privada.

17. **Plato de perímetro recortado y borde gallonado a la inglesa**. Santiago de Guatemala, hacia 1750. Museo Franz Mayer, México. (RC5) y BE/NI/TEZ en tres líneas, las 3 últimas letras ligadas) [21]. Hacia 1755-1750. Lleva la inscripción: *"Este; Plato es de la Cofradía; de Nuestro; Amo; de Sn, Tiago Allapango; seiso siendo; Mayordomo; Dn. Marcelo; Rosas; año de 1787"*[22].

18. **Plato**. Santiago de Guatemala hacia 1750. Colección privada. Idéntico al anterior perteneciente al Museo Franz Mayer de la Ciudad de México. (Marca del Quinto y una segunda, quizás de propiedad, borradas). (Esteras, ob. cit, nº 130, p. 300).

19 **Sebastián de la Quadra** fue uno de los más cultos e influyentes políticos españoles de la segunda mitad del reinado de Felipe V. Gran coleccionista, son famosas algunas de las obras de platería que le pertenecieron y han sobrevivido hasta nuestros días, entre ellas destacan las extraordinarias soperas que labró en 1727 para su servicio el platero parisino Jean de Lens; o los exquisitos candeleros destinados a su oratorio privado realizados en Madrid en 1738 por Jean Barthèlemy Larreur, platero de la reina Isabel de Farnesio.

20 Probablemente es la misma obra que se subastó de nuevo en 2014 por Christie´s Nueva York.

21 No existen huellas de un platero guatemalteco de cualquier época apellidado Benítez. Sin duda la marca es de propiedad y probablemente pertenece a **Francisco Benítez,** importante comerciante y financiero al que tengo documentado en Guatemala desde 1735, en 1748 renunció a su cargo de mayordomo de la Catedral de Guatemala, diez años después seguía en vida pero en 1767 ya había muerto.

22 El pueblo de Ayapango se encuentra en el Estado de México y su parroquia ha permanecido hasta hoy bajo la advocación del apóstol Santiago. Naturalmente, como sucede en otras innumerables inscripciones americanas, el verbo "hacer" se usa aquí como comodín equivalente a comprar, proporcionar, traer, conseguir, etc. Esta inscripción es una prueba más de la frecuente exportación de platería guatemalteca a la Nueva España.

19. **Mancerina**. Platillo con perímetro recortado y borde gallonado a la inglesa, idéntico a los dos platos anteriores, jagual circular gallonado y sostenido por columnas abalaustradas. Colección Munoa, San Sebastián. (RC5).

20. **Mancerina**. Platillo de perímetro polilobulado con 20 segmentos, jagual o brocal con aro superior ondulado sobre columnas esquemáticas alternativamente vegetalizadas y rectilíneas. (RC5). (Esteras, ob. cit., nº 131, p. 302).

21. **Cáliz con santos dominicos**. Plata dorada. Colección privada. (CC).

22. **Azafate rectangular de perímetro recortado borde del ala repujado con motivos vegetales estilizados**. Plata dorada. Hacia 1755-60. Grabado en el centro con un Santiago Matamoros rodeado por roleos estilizados entre los que se disponen animales y faunos. Plata dorada. Colección duque de Bailén, Madrid. (RC5). Muestra grabado escudo de armas inglés (lám. 2).



LÁMINA 2. *Azafate (Santiago de Guatemala, hacia 1755). Plata dorada. Colección del duque de Bailén. Madrid. Marcas: Espadas cruzadas (EC) y Corona Columnaria (RC5).*

23. **Azafate rectangular**, similar de técnica y forma al anterior. Hacia 1755-60. Grabado en las alas con florecillas y en el fondo con una escena de pesca ante una fortaleza o ciudad amurallada. Colección privada en paradero desconocido. (RC5) y propiedad: letras ATB ligadas. (Esteras, ob. cit., nº 57, p. 156).

24. **Platones circulares de perímetro moldeado** (4 divididos en 2 parejas). Santiago de Guatemala, hacia 1755-1760. Cada pareja es propiedad de diferentes colecciones privadas, una situada en Barcelona y la otra en Zaragoza. (RC5) y una V coronada como marca de propiedad. 30,5 cm diámetro.

25. **Platos** (2). Santiago de Guatemala, hacia 1755-60. Colección Alorda Derksen. Mismas características y marcas de los platones anteriores. 24 cm diámetro. (Esteras, *La colección Alorda Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*. Barcelona-London, 2005, nº 47, pp. 246-249).

26. **Azafate grabado de perímetro cuadrado y borde moldeado**. Hacia 1750-60. (RC5) y propiedad. Christie´s NY, 2013.

27. Jícara montada en plata, con tapa. Hacia 1740. Colección particular, España[23].

28. Jícara montada en plata. Hacia 1750-60. Christie´s Nueva York, 2007.

29. Jícara montada en plata. Hacia 1750-60. Colección particular, Buenos Aires.

La marca CAS/TRO

Única marca de platero conocida en Guatemala entre 1701 y 1776[24]. Los cántaros para la consagración de los Santos Óleos de la Catedral de León en Nicaragua, así como el relicario de San Lúcido del Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, México (lám. 1), y un par de platos de vajilla de colección particular llevan una marca personal de platero en la que puede leerse "CAS/TRO" en dos líneas, en el interior de una ventana cuadrada. Los cántaros llevan también grabadas las armas de D. Isidro Marín Bullón y Figueroa, obispo de León Nuevo de Nicaragua. Fueron encargados por el propio obispo, **a la sazón residiendo en Guatemala**, en 1747[25].

23 Catálogo de la exposición *Orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX.* Madrid, 1986.

24 De hecho es el único punzón conocido de platero guatemalteco desde las cercanías de 1619 (Juan de Salazar, sobre dos objetos). De 1776 es la fecha del examen de Miguel Guerra y del consiguiente inicio de uso de su marca.

25 **Don Isidro Marín Bullón y Figueroa** nació en 1703 en la localidad extremeña de Arroyo del Puerco, toponímico cambiado hoy (por evidentes razones) por Arroyo de la Luz. Pertenecía a una familia de la pequeña nobleza territorial que llegaría a obtener títulos nobiliarios del Reino. En 1718 ingresó como religioso en la Orden de Alcántara (Archivo Histórico Nacional. OM-Religiosos_ Alcántara, Exp. 249), bachiller en Cánones, en 1733 es rector en la Imperial de Alcántara de la Universidad de Salamanca. Nombrado obispo de León de Nicaragua en 1743 y consagrado en 1745, pasa a Indias el 9 de marzo de este mismo año (Archivo General de Indias. Contratación, 5487, N.1,

Josefina Alonso supuso que se trata del punzón personal de Domingo de Castro. He reservado el estudio de esta marca para el capítulo que dedico en mi trabajo al efecto. Sin embargo, lo cierto es que no existe la más mínima prueba documental, ni siquiera atisbos, que sustente esta atribución, aun aceptando, como nos inclinamos a aceptar, que se trata de una marca personal correspondiente a un miembro de la familia Castro, a mi juicio probablemente Antonio[26].

Domingo de Castro y Álvarez[27]

Maestro de platero. Debió nacer en el transcurso de la segunda década del siglo XVIII, poco después del matrimonio de sus padres, el platero Antonio de Castro y María Josefa Álvarez, casados en 1709. Antes de 1732, contrajo matrimonio con Francisca Cecilia de Medina, fallecida antes de marzo de 1747[28]. A mediados de 1748 le vivían seis hijos: Joseph de dieciséis años; Antonia, de trece; Nicolasa, de diez; Francisco, de siete; Josepha, de seis; y Juan, de tres. No hemos encontrado pruebas documentales de que Domingo de Castro llegara a examinarse, aunque quizás lo hiciera hacia 1745.

Domingo compatibilizó el oficio de platero con el comercio (posiblemente el suministro a los navíos que realizaban el tornaviaje y también a los "Reales de Minas" de Honduras). Recibió siempre el apoyo financiero de su familia, con la que actuó unido hasta el punto de que puede parecer que sus negocios son comunes a todos ellos. **A partir de 1750, carecemos de cualquier noticia suya**, en agosto de este año ya se le documenta fuera de Guatemala. Es posible que abandonara definitivamente la ciudad o que falleciera no mucho más tarde. De cualquier manera, no debió seguir en el ejercicio del oficio de platero, al menos en la ciudad de Santiago de Guatemala. No figura en las relaciones de maestros del LQ de 1769 y posteriores ni en ningún otro documento del gremio. Tampoco lo he encontrado en los protocolos de los escribanos de la ciudad posteriores a 1750. Siguiendo la costumbre familiar, Domingo

R.30.). Según Juarros tomó posesión de la sede a principios de 1746 y en 1747 pasó a Guatemala "de orden de Su Magestad" para, de acuerdo con el presidente de la Audiencia, tratar de dotar la Sta. Iglesia de León. Murió repentinamente el 9 de agosto de 1748 en Santiago de Guatemala, en cuya Catedral fue enterrado. La tarea por la que será más recordado es la de haber dado inicio a las obras de construcción de la espectacular nueva Catedral de la ciudad de León.

26 Aunque la familia Castro trabajó siempre unida, y por razones de edad parece más probable que los cántaros fueran labrados principalmente por Domingo y sus hermanos, también lo es que el obispo encargara obras tan importantes a Antonio de Castro, platero de gran prestigio y ensayador de la Real Caja, antes que a su hijo. Pese a todo, sin el contrato del encargo no estoy en condiciones de hacer una atribución más concreta.

27 Pese a que considero probable que la marca CASTRO pertenezca al platero Antonio de Castro, por razones de espacio no traigo aquí su biografía, sobre la que dispongo de una densa documentación cuya sola extensión supera ampliamente el espacio total del que dispongo.

28 Francisca Cecilia de Medina era hija del maestro ensamblador y alférez **Diego de Medina**. Su hermano Manuel de Medina estaba casado en 1754 con Nicolasa de Castro Iriondo, hija de **Pedro de Castro**. Su familia era vecina de los plateros Castro desde la centuria anterior y, como ellos, vivían en la órbita y bajo la influencia del convento de San Francisco y de su Orden Tercera. También al igual que los Castro, poseían un comparativamente elevado nivel social y cultural dentro de la clase menestral.

trabajó asociado con su padre incluso después de abrir su propio obrador, calle por medio de aquél[29]. En 1743, junto a su padre y su tío, Domingo de Castro sale fiador de un tal Manuel Carmona por la cantidad de cuatrocientos pesos que a este último han prestado las monjas del convento de Santa Catalina[30]. El 27 de enero de 1744, los hermanos Antonio y Joseph [Manuel] de Castro venden a la legítima mujer de Domingo, Francisca Cecilia de Medina, una casa que paso a describir en los términos literales de la escritura:

> *"(...) quedaron unas casas cubiertas de teja, que son en esta ciudad, al varrio del Señor San Francisco. Cuio sitio se compone de treinta y una varas de oriente a poniente, y quinse de ancho de sur a norte, que lindan por el oriente con corrales de las casas de Manuel de Quezada[31]; por el poniente enfrentan con las que yo el dicho Antonio de Castro poseo, calle real por medio que vaja de la plazuela de Santa Clara para el prado del Calvario; por el norte con la de Juan Antonio Cisneros; y por el sur con otras que pertenecen al cuerpo de bienes que dejó el dicho nuestro padre y otros linderos notorios (...)"*[32].

En el mes de marzo de 1747, avalado por su padre, Domingo se obliga por el valor de 34 marcos de plata de ley de 11 dineros, que le han sido entregados en varias piezas de plata por doña Antonia de Cuellar, mujer del escribano real Manuel Vicente Guzmán, para que le labre los siguientes objetos:

> *"**Una palangana** de a ocho marcos=**dos candeleros** de siete marcos ambos, en cuio peso se han de incluir **dos despabiladeras que han de salir pegadas a los brocales de cada uno de los dichos dos candeleros**, con sus cadenas de insensario, que alcansen éstas con desahogo a despabilar la bela=**dos manzerinas** de dos marcos cada una=**una taza** de dos marcos y medio y una más pequeña de un marco y medio...**cuias piezas han de ser de la obra que se usa al presente galloneada...**"*[33].

29 Todos los datos de este párrafo proceden de los documentos relacionados a continuación.

30 Archivo General de Centro América (AGCA). A1.20 L.871 f. 214v. Protocolo del escribano Antonio González. Ignoro quién fue este Manuel Carmona y qué relación pudiera tener con la familia Castro.

31 **Manuel de Quesada**, importante maestro platero examinado, mantuvo estrechas relaciones profesionales y personales con Antonio de Castro y su familia.

32 AGCA. A1.20 L.872 f. 39v. Protocolo del escribano Antonio González. La casa había sido adquirida por Pedro de Castro en 1720. La mujer, que sabía firmar, obtuvo para este acto el preceptivo permiso y la asistencia de su marido.

33 Los sorprendentes candeleros provistos de despabiladeras adosadas al brocal o mechero pertenecen a una tipología, de origen inmediato probablemente inglés, que estuvo de moda por algún tiempo, durante las primeras décadas del siglo XVIII y que habría desaparecido por completo en el Reino Unido antes de 1735. Hoy son estas piezas extraordinariamente raras incluso labradas en Gran Bretaña. Nunca he visto candeleros combinados de este modelo -con o sin marcas- ni en España, ni en América.

Con los once marcos restantes habían de fabricarse seis platos de vajilla. Las obras deberán ser entregadas antes del día 30 del mes de junio próximo con su ley conforme, ***"para que puedan pasarse a quintar conforme a lo por su Magestad mandado en sus Novísimas Ordenanzas"***[34].

Para asegurar la operación, el platero hipoteca sus herramientas, valoradas en 168 pesos y 4 reales[35], así como *"las casas de mi morada, que tengo por mías propias en esta ciudad, son dependencia de la difunta mi esposa"*, pero en cuanto el platero quede en completa posesión de la vivienda, ésta quedará afecta a la hipoteca[36].

El 24 de abril de 1747, Domingo de Castro reconoce una deuda por 332 pesos y 4 reales que le habían sido entregados por Pedro Carrillo como anticipo por la compra de la misma casa que había adquirido su mujer Francisca Cecilia de Medina en enero de 1744[37].

El 2 de julio de 1748, la casa presuntamente adquirida por su mujer se halla todavía en trámites de testamentaría, pero el viudo desea venderla. La dificultad reside en que al estar a nombre de su mujer, la vivienda pasa ahora necesariamente a sus herederos forzosos: los hijos del matrimonio. Para evitarlo, Domingo presenta una demanda ante la Audiencia en la que aduce que realizó la compra con dinero propio, actuando únicamente su mujer como "persona interpósita", lo que efectuó así por motivos que el declarante se reserva. Para confirmarlo presenta tres testigos: un sastre, pardo libre, y dos personas más identificadas como Joseph García de 40 años, platero (oficial); y Antonio Gutiérrez, español de 28 años, oficial de platero que era de su padre. El expediente se interrumpe tras la declaración de los testigos, lo que deja sembradas muchas dudas sobre si Domingo acabó logrando sus deseos[38].

En el protocolo del escribano Juan José Zavala correspondiente al año 1748, encontramos una significativa escritura extendida el 19 de julio y firmada por Domingo, su padre Antonio y su tío Joseph, que por su alto interés transcribimos en buena parte:

34 Se trata de unas Reales Ordenanzas, derivadas de las mexicanas del virrey Cadereyta, que mandó imprimir el Presidente y Capitán General don Tomás de Ribera y Santa Cruz, publicadas en 1745 en Guatemala, por Cristóbal de Hincapié Meléndez; a las que vemos, en este caso, causar algún efecto, aunque muy pronto caerían en el olvido durante más de 25 años. Volvieron a promulgarse en 1771, publicándose de nuevo con alguna pequeña modificación referida esencialmente a la Ordenanza tercera (III) en 1772. El último párrafo que transcribimos demuestra que pese a su pronto olvido, la publicación de las Reales Ordenanzas supuso, en su periodo inicial, un cierto cambio en el absoluto descontrol administrativo con el que funcionaba el gremio.

35 Una cantidad comparativamente baja que nos hace pensar que Domingo compartiría con el grupo familiar las herramientas más caras, como fieles y balanzas de precisión, junto a otras como bigornias, tases y hierros especiales.

36 AGCA. A1.20 L.1090 f. 25. Protocolo del escribano Manuel Andrés Monzón.

37 AGCA. A1.20 L.1062 f. 49. Protocolo del escribano Diego Antonio Milán. La casa comprada por su mujer (quizás actuando como simple tenedora de bienes o persona interpuesta) ha dado juego. En marzo de 1747, la utiliza como garantía hipotecaria de la plata entregada por doña Antonia de Cuellar para su labrado; e inmediatamente después obtiene un anticipo sobre su venta (que no se llegará a realizar en el corto plazo, puesto que como se verá, en julio del año siguiente seguía en trámites de sucesión).

38 AGCA. A1.15 L.2459 E.19164.

"Sepan quantos esta carta vieren como nos Domingo de Castro como principal deudor, Antonio y Joseph de Castro como sus fiadores y principales pagadores que salimos y nos constituimos haciendo como hacemos de deuda y obligación agena nuestra propia y todos juntos de mancomún a vos y cada uno de nos, de por sí y por el todo "insolidum" renunciando, como expresamente renunciamos, la ley "de duobus res de vendi" [sic para las expresiones latinas], [aquí ilegible] (...) otorgamos que devemos y nos obligamos a pagar realmente y con efecto a Dª. Ignacia Anna de la Fuente, muger lexítima de don Francisco Antonio de Fuentes, Notario Mayor de la Curia de este Arzobispado, ***quatrocientos pesos por otros tantos que en panelas me ha dado a mí, el dicho Domingo de Castro, a precio corriente y de mi satisfacción****; sobre que por tenerlas recibidas renuncio a las leyes de la entrega y su prueba, y en orden a la calidad y precio de dichas* ***panelas****, las del engaño mal y menor (sic), porque confieso ser de buena calidad y de dar y recibir y el precio que ajusté el corriente. La dicha paga haremos a la dicha Dª. Ignacia o a quién su poder y causa hubiere dentro de quatro meses contados desde esta fecha en reales de plata y moneda corriente, puestos en esta ciudad llanamente y sin pleito alguno…"*[39].

Domingo se obliga nuevamente en 25 de septiembre de este mismo año, avalado esta vez exclusivamente por su tío Joseph Manuel, por la suma de 140 pesos que le ha prestado doña Luisa de Cáceres. Firma en condición de testigo del acto su hermano de padre Pedro de Castro Iriondo[40].

Domingo no se halla presente el 28 de mayo de 1750 en el otorgamiento de poder para testar de su padre a dos de sus nueve hijos vivos, Lorenzo y Carlos de Castro[41]. Según la solicitud fechada en agosto de 1750, por la que sus hermanos solicitan la venta del oficio de ensayador de la Real Caja que había tenido Antonio de Castro, recientemente fallecido, Domingo se encontraba ausente de la ciudad, por lo que sus hermanos han de representarle[42].

---

39 AGCA. A1.20 L.1455 f. 144. Protocolo del escribano Juan José Zavala. **Carlos de Castro**, hermano de Domingo, fue uno de los testigos de la firma. Las "**panelas**" eran unos bizcochos pequeños y duros, fabricados con grasa de cerdo y harina de trigo o, en otras ocasiones, de maíz; las había con azúcar y sin ella, estas últimas formaban parte esencial de la dieta de las gentes de mar. También eran denominadas "galleta". Estas panelas eran muy energéticas y no se estropeaban fácilmente, características ambas que las hacían muy apreciadas por los marinos y sumamente adecuadas para los navíos que efectuaban el tornaviaje (la vuelta a Cádiz). Sin embargo, **400 pesos en panelas** constituían una cantidad tan exagerada, que posiblemente hubiera podido bastar para las necesidades anuales de toda la Flota de Barlovento, impensable para su venta al detalle. Debemos recordar que estaba a punto de terminar, o lo había hecho ya, la guerra con Inglaterra, y que por lo tanto se sabía que iba a aumentar exponencialmente el tráfico comercial con la Península. Como hipótesis, se puede pensar que Castro especulaba con la idea. También eran las panelas alimento común de expediciones y guarniciones militares, y de aquellos lugares donde un grupo numeroso de hombres trabajaban de manera intensiva (las minas, por ejemplo). En la actualidad, por todo el Caribe se siguen fabricando panelas, sino que los dulces bizcochitos de hoy poco o nada se parecen a aquellas del siglo XVIII.

40 AGCA. A1.20 L.955 f. 67. Protocolo del escribano José Miguel Godoy.

41 AGCA. A1.20 L.956 f. 21v. Protocolo del escribano José Miguel Godoy.

42 AGCA. A3 L.184 E.3451 f. 3v.

Platería y otros metales preciosos en *La Ilustración Española y Americana*

JOSÉ JAVIER ALIAGA CÁRCELES
Universidad de Murcia

La presencia de la platería, la joyería, junto a otros objetos preciosos, en *La Ilustración Española y Americana* vino a coincidir con un momento de estimación y reconocimiento hacia las artes decorativas que se fue gestando durante el siglo XIX. En este contexto, la prensa ilustrada decimonónica jugó un papel de primera índole en la conformación de una cultura visual gráfico-informativa, que se apoyaba no solo en una amplia miscelánea de los contenidos tratados, sino también en la plasmación de una serie de valores sociales y culturales que encontraron en la imagen gráfica un eficaz medio de difusión. Así, la presencia de las imágenes en las revistas, acompañadas de textos escritos, cumplieron diversos cometidos relacionados con el establecimiento de los valores culturales burgueses, donde el gusto por la orfebrería y su interés quedaron puestos de manifiesto.

De esta manera, la divulgación de las distintas muestras de platería y joyería que se hizo por medio del grabado contribuyó a ampliar el conocimiento de estas artes a un importante sector de la sociedad liberal. Desde esta óptica, el estudio de los grabados sobre orfebrería, que fueron publicados por *La Ilustración Española y Americana* durante el último tercio del siglo XIX y principios de la centuria siguiente, aporta datos que nos permiten, en primer lugar, entender la trascendencia y la consideración que fue ganando el campo artístico de la orfebrería en este momento y, en segundo lugar, conocer cuáles fueron los ejemplos de orfebrería que ocuparon las páginas de la prensa ilustrada española. A su vez, estos dos aspectos son claves para abordar el estudio desde una perspectiva que nos permita desentrañar el significado de estos grabados y su alcance en la propia cultura de la imagen[1].

1 El estudio de I. ANTÓN DAYAS, "Plata, joyas y plateros en la prensa periódica madrileña,

Ya, desde mediados del siglo XV, la difusión del grabado como única técnica de reproducción conocida hasta ese momento hizo que este medio gráfico adquiriese una entidad similar a la de la imprenta para los textos. Junto a ello, revolución el ámbito de la creación artística[2]. El grabado se constituyó como una fuente de conocimiento ineludible para los artistas, ya que, dado su carácter ubicuo, ofrecía la posibilidad de brindarles modelos y referentes de inspiración artística. En el caso de los plateros, como bien señala Amelia López-Yarto, la utilización del grabado sirvió para dotarlos de referentes tanto tipológicos y arquitectónicos como decorativos e iconográficos[3]. De esta forma, gracias al considerable número de reproducciones y a la facilidad para su transporte, el grabado originó una red de intercambio y de difusión que hizo de su discurso visual un lenguaje universal[4].

La aparición y el desarrollo de la opinión pública ligados a la evolución que fue experimentando la prensa desde la segunda mitad del siglo XVIII y, sobre todo, a lo largo del XIX posibilitaron la apertura de nuevas vías de discurso social y nuevas formas comunicativas, como la imagen que, a través del medio gráfico, consiguieron una gran eficacia expresiva. Las nuevas técnicas de imprenta como el grabado en madera posibilitaron la aparición de la ilustración gráfica junto al texto escrito, que dieron lugar al nacimiento de la actualidad informativa. De esta forma, la prensa ilustrada se convirtió en el principal medio difusor del grabado xilográfico durante el siglo XIX, aunque, también hubo otras publicaciones que recogieron grabados, como los libros ilustrados, los folletos, las aleluyas o las estampas[5].

El grabado en madera conformó una jerarquía en su elaboración técnica, en esta labor solían ser, al menos, dos los autores los que intervenían en el proceso. Por un lado, el dibujante, que era el encargado de reproducir el tema, y por otro lado, el grabador, que era el responsable de trasladar el dibujo al relieve tipográfico en madera[6]. En la mayoría de los casos, donde la escena que había que reproducir tenía

1800-1808", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 89-104, ya puso de relieve las enormes posibilidades que presentaba el estudio de la platería a través de la prensa, gracias a la enorme cantidad de información y de datos que aporta. Sin embargo, en nuestro caso, aunque vamos a partir de la prensa como principal fuente de información, nos vamos a centrar en el análisis de la orfebrería a través de las imágenes que fue gestando esta por medio de la ilustración gráfica.

2 P. CABAÑAS BRAVO, "Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias". *Anales de Historia del Arte* nº16 (2006), pp. 264-265.

3 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Las fuentes de los plateros: los grabados", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 435-456.

4 Sobre este aspecto, por ejemplo, M.I. Pérez Rufí, dedicó un estudio a los grabados de los diseños de joyas de Albini, cuya difusión por Europa queda demostrada por las copias que se encuentran halladas en el Museo Victoria y Alberto de Londres: M.I. PÉREZ RUFÍ, "La joyería imaginada. Una colección de grabados de diseños de joyas del siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 593-612. Otro ejemplo de la importancia de los repertorios grabados pensados específicamente para el ámbito de la platería es el analizado por M.M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Giacomo Laurentiani y sus "Opere per Argentieri et altri", en J. RIVAS CAMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 59-76.

5 V. PLAS VIVAS, *La ilustración gráfica del siglo XIX*. Valencia, 2010, pp. 24-28.

6 B. RIEGO, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, 2001, p. 136.

un carácter dinámico, el dibujante era el encargado de tomar las notas necesarias y hacer los escarceos, a modo de boceto, que luego darían lugar al dibujo. Este dibujo podía ser realizado por el mismo que había sido testigo de la escena acontecida o por otro distinto. En este último caso, el dibujante se encargaba de reinterpretar aquellas notas que habían sido esbozadas por el dibujante testigo del acontecimiento. Sin embargo, en los grabados de piezas de orfebrería, aunque el dibujo de algunas de ellas se tomó del natural, en la mayoría de los casos se partió de fotografías previas, ya que, a pesar de las limitaciones técnicas que aún presentaba este medio, el carácter estático de las obras de arte permitió que fuesen fotografiadas[7].La imagen fotográfica contaba a su vez con la ventaja de ser más fidedigna a la hora de captar los detalles ornamentales e iconográficos de las obras de arte, y esta cualidad innata del medio fotográfico hizo que, una vez superadas las limitaciones técnicas de reproducción de la imprenta, acabase por imponerse el fotograbado en la prensa ilustrada en las postrimerías del siglo XIX y, sobre todo, durante los años de vigencia del siglo XX.

La aparición de este tipo de revistas, calificadas ya en su propio tiempo como "ilustradas", tuvo lugar en Inglaterra. El modelo de estas ediciones fue *The Illustrated London News*, nacido el 14 de mayo de 1842, que combinaba de manera conjunta a lo largo de sus páginas textos con grabados. Tan solo un año después de la salida de esta, surgió en París el 4 de marzo de 1843 la versión francesa, que adoptó el título de *L'Illustration* y el subtítulo en su cabecera de *Journal Universel*. A partir de este momento, surgió una red de proyectos editoriales en las diferentes ciudades más importantes del mundo, en su mayoría, las capitales de sus respectivos estados.

En el caso español, el canto de cisne del prototipo editorial de revista ilustrada vino de la mano de *La Ilustración Española y Americana* que, precedida de las dos cabeceras *La Ilustración de España* (1849-1857) y *El Museo Universal* (1857-1869), siguió el modelo de las grandes revistas ilustradas europeas. A su vez, la segunda de estas dos cabeceras se convirtió en el eslabón que sacó a la luz el modelo de prensa ilustrada española por antonomasia. Así lo anunció en uno de sus últimos números: "muy en breve sufrirá este semanario una completa transformación; y estamos seguros de que las mejoras que en todos conceptos notarán los lectores en el periódico nuevo con que vamos á reemplazarle, les demostrará que hay en España elementos para que las publicaciones ilustradas puedan competir con las mejores del extranjero [sic]"[8].

Siguiendo las pretensiones expuestas en *El Museo Universal*, con claros tintes nacionalistas, *La Ilustración Española y Americana* persiguió unos objetivos comunes a los que fueron concretados por el resto de los proyectos editoriales internacionales. Entre esos objetivos, fueron los de la edición francesa los que manifestaron de manera explícita su interés hacia las artes decorativas como símbolo de exaltación nacional:

---

7 De hecho, *La Ilustración Española y Americana* tuvo predilección por las fotografías que comercializaba la casa Laurent como lo recogen los grabados de orfebrería publicados en los números correspondientes al 30 de enero de 1878, 8 de diciembre de 1879 y 22 de junio de 1881.

8 "Advertencia importante". *El Museo Universal*, 7 de noviembre de 1869.

> "Nous terminerons notre programme par un mot sur les modes. Il ne s'agit pas seulement de celles du costume, que nous ne négligerons cependant pas: il s'agit aussi pour nous de ces modes d'ameublement qui tiennent de si près à l'art et qui ont porté si haut la gloire de la France: bronzerie, carrosserie, ébénisterie, orfèvrerie, bijouterie, totes ces branches brillantes de l'industrie parisienne occyperont dans nos colonnes la place qui leur est due, et nous servirons peut être à accélérer la dispersión dans le monde de ces innombrables essaims de formes riches, élégantes, destinées à l'embellissement de tant d'usages de la vie, et qui étendent sur le monde l'empire de notre patrie comme il s'y est longremps étendu par la seule forme du langage"[9].

El interés explicitado por la prensa ilustrada hacia las artes decorativas encontró en la imagen gráfica un instrumento difusor de los logros y los grandes exponentes de la nación, constituyéndose así los grabados como un medio fundamental de acceso a la cultura. Esta labor pedagógica asignada al grabado fue ya referida en su tiempo, concretamente en 1844 por el *Seminario Pintoresco Español*, que concretó en seis puntos las funciones y las expectativas formativas que le fueron asignadas a su uso[10]. Por lo tanto, el poder instrumental de los grabados para la formación cultural fue el eje vertebrador de esas funciones. Y, entre esas funciones, el conocimiento de los grandes monumentos y las obras de arte fueron considerados como un patrimonio indispensable en la formación del gusto estético: "fomentar el gusto por las cosas buenas, y dar por lo menos una tintura de las bellas artes, que no es licito ignoren las gentes decentes".

La alusión al fomento del gusto por las cosas buenas supuso una referencia directa al debate teórico que presidió el pensamiento estético moderno durante el siglo XVIII y principios del XIX en un intento por teorizar y normativizar sobre el

9 "Para terminar nuestra agenda con una palabra sobre las modas. No se trata solamente de las del vestido, que no descuidaremos sin embargo, se trata también para nosotros de estas modas de amueblamiento que están tan cerca del arte y que han presentado tan alto la gloria de Francia: broncería, carrocería, ebanistería, orfebrería, joyería, todas estas ramas tan brillantes de la industria parisina ocuparán en nuestras columnas el lugar que se merecen, y nos serviremos de ellas probablemente para acelerar la dispersión en el mundo de estos innumerables enjambres de formas ricas, elegantes, destinadas al embellecimiento de tantos aspectos de la vida, y que se extienden sobre el mundo imperial de nuestro país tal y como se ha extendido durante mucho tiempo por la única forma del lenguaje". "Notre But". *L'Illustration: Journal Universel*, 4 de marzo de 1843, p. 1.

10 "1. Divertir por medio de la imitación, representando cosas visibles, 2. Instruir de un modo más sólido y pronto que la palabra. "Las cosas, dice Horacio, que entran por los oídos, toman un camino mucho más largo, y conmueven menos, que las que entran por los ojos, las cuales son testimonios más seguros y fieles, 3. Abreviar el tiempo que se emplearía en volver á leer lo que se hubiese escapado de la memoria, y refrescarla con una sola mirada, 4. Representar las cosas ausentes cual si estuviesen ante nosotros, y que no podríamos ver sino á costa de penosos viajes y grandes gastos, 5. Facilitar el medio de comparar muchas cosas juntas, por el poco lugar que ocupan las estampas, su gran número y diversidad, 6. Formar el guato por las cosas buenas, y dar por lo menos una tintura de las bellas artes, que no es lícito ignoren las gentes decentes". "Utilidad de las estampas y de su uso". *Semanario Pintoresco Español*, 11 de febrero de 1844, p. 48.

gusto[11]. A su vez, la presencia en la prensa ilustrada de grabados de obras de arte de naturaleza arquitectónica, escultórica y pictórica junto con ejemplos de orfebrería, mueblería o moda contribuyeron a diluir aquella frontera que durante siglos había separado estas artes y a fomentar su gusto entre los lectores. En efecto, el siglo XIX fue un momento decisivo para el reconocimiento de las artes decorativas y varios fueron los factores que contribuyeron a ello. En primer lugar, la organización de las Exposiciones Universales, que se erigieron como verdaderos escaparates públicos en los que se exhibieron los logros alcanzados en el campo de la industria, el comercio o las artes. En ellas se daban a conocer, junto con los objetos artísticos históricos, las obras realizadas en aquel momento con las más avanzadas tecnologías de la época. La primera se celebró en Londres en 1851 y marcó un punto de inflexión en la importancia y reconocimiento otorgado hacia las artes decorativas. Dos años después se eligió como sede Nueva York y a partir de ese momento se siguieron celebrando tanto Exposiciones Universales como Internacionales en las principales capitales de Europa y Estados Unidos[12]. Asimismo, los catálogos derivados de estas exposiciones irrumpieron en el ámbito cultural mundial y se convirtieron en otra fuente inagotables de conocimientos de las distintas artes decorativas de todos los países.

En segundo lugar, y como consecuencia directa de las Exposiciones Universales, el surgimiento de nuevos Museos de Artes Decorativas. El propósito de estas nuevas instituciones fue el de custodiar y dar a conocer aquellos objetos que habían sido expuestos en las grandes exposiciones, entre los artistas, fabricantes, estudiosos, coleccionistas y, en definitiva, todos los interesados en el campo de las artes decorativas. El primero de ellos, el South Kensington, abierto en 1857 y rebautizado en 1899 con el nombre de Victoria and Albert Museum, se convirtió en un modelo paradigmático de museo cuya influencia se hizo notar en los creados posteriormente en la mayoría de las capitales de Europa y América[13].

El caso español, pese a las dificultades políticas y económicas atravesadas, no se mantuvo al margen de todas las iniciativas industriales y artísticas que estaban teniendo lugar a nivel internacional. Además, el protagonismo alcanzado por las artes decorativas hizo que se incorporaran en un programa educativo de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), proyecto de renovación cultural y pedagógica que se inició en Madrid en 1876 impulsado por un grupo de profesores universitarios de pensamiento liberal y humanista y liderado por Francisco Giner de los Ríos[14]. La personalidad de este, vinculada a otros nombres como el de su hermano, Her-

---

11 P.M. PÉREZ ALONSO-GETA, "El gusto estético. La educación del (buen) gusto". *Estudios sobre Educación* nº 14 (2008), p. 12.

12 A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España I*. Summa Artis. Vol XLV. Madrid, 1999, pp. 27-29.

13 B. ROBERTSON, "The South Kensington Museum in context: an alternative history". *Museum and society* nº 2 (1) (2004), pp. 1-14.

14 J.A. GARRIDO GONZÁLEZ y A. PINTO MARTÍN, "La educación estética en la Institución Libre de Enseñanza". *Rvta. Interuniversitaria de Formación del Profesorado* nº 27 (1996), pp. 151-166.

menegildo Giner de los Ríos, o Juan Facundo Riaño, impulsaron la divulgación de las artes decorativas con publicaciones y estudios monográficos sobre la orfebrería, el hierro, las armas, el mobiliario, el marfil, las cerámicas o los tejidos en España[15]. Fue en este contexto de promoción y divulgación de las artes decorativas donde la prensa ilustrada española se sumó a la difusión del conocimiento y del gusto por la orfebrería, dedicando en sus páginas tanto textos como grabados a este arte.

La presencia de las ilustraciones gráficas sobre platería y otros metales preciosos en *La Ilustración Española y Americana*, además de dignificar las artes decorativas y equipararlas en importancia al resto de las artes, como anteriormente nos hemos referido, tendió a resaltar la universalidad y la verdadera esencia de los logros españoles. Para ello, por un lado, se siguieron los planteamientos formulados por las revistas pintorescas de mostrar y dar a conocer nuestras señas de identidad artísticas volviendo la mirada a un pretérito glorioso. A través de los grabados los lectores comprendían la importancia de la nación, de sus glorias y de los motivos existentes para estar orgullosos de su pasado. A su vez, ese pasado servía como modelo a los artífices contemporáneos que veían en él un referente por antonomasia para revestir los objetos resultantes de la producción maquinizada, fruto del desarrollo industrial. De esta manera, el pasado y el presente se dieron cita con la recuperación de los lenguajes del pasado en el seno de la orfebrería, lo que contribuyó a reforzar esos propósitos patrióticos que definieron la imagen de las artes decorativas españolas[16]. Por otro lado, se expusieron muestras de la platería y la joyería contemporánea que, en muchas ocasiones, aprovecharon las noticias sobre sucesos de actualidad como pretexto para ser incluidas. Entre esos acontecimientos relevantes de actualidad, fue con motivo de enlaces regios, homenajes e intercambios de regalos, cuando la plata y las joyas hicieron su aparición a través de la imagen gráfica.

La visión retrospectiva de la orfebrería española como exaltación de un pasado esplendoroso se hizo prestando atención principalmente a los períodos de la Baja Edad Media y del Renacimiento. La ilustración gráfica de determinadas obras pertenecientes a esos marcos temporales estuvo acompañada de un comentario explicativo que, fuertemente influenciado por los enfoques positivistas, historicistas y formalistas, pretendía dar unas nociones de arte a la sociedad.

La muestra más antigua de orfebrería que recogió L*a Ilustración Española y Americana* fue la de un grabado de Gino Severini que reprodujo un joyero de bronce del siglo XIII perteneciente al coleccionista Javier Fuentes y Ponte que se exhibió en una exposición dedicada a las artes suntuarias celebrada en la ciudad de Murcia

15 Un estudio sobre estas primeras publicaciones lo aborda: M.R. CABALLERO CARRILLO, "La platería española en los primeros manuales de artes industriales del siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 97-112. Asimismo, A. BARTOLOMÉ ARRAIZA, ob. cit., pp. 31-34, hace un recorrido historiográfico de las artes decorativas en España.

16 S. RODRÍGUEZ BERNIS, "Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del historicismo". *Además de revista on line de artes decorativas y diseño* nº 1 (2015), pp. 63-86.

en septiembre de 1868[17]. Acompañan a estos datos una breve descripción de la pieza, que termina elogiando el momento histórico en el que se realizó: "la representación de animales fantásticos y reales que la embellecen, y el coloquio de la dama y el caballero que van en el centro, dan una idea de la exaltada imaginación de aquellas épocas caballerescas en que todo se hacia por Dios, la patria y el amor"[18].

Esa reminiscencia del pasado también recuperó la impronta de la presencia islámica en el campo de la orfebrería durante los años de dominación musulmana en la Península Ibérica. Las producciones hispanomusulmanas en las artes decorativas alcanzaron un extraordinario desarrollo y se caracterizaron por su singular belleza y calidad, tal y como testimoniaron historiadores, geógrafos y viajeros de la época como al-Idrisi, al-Maqqari y ibn al-Jatib, entre otros tantos. El 15 de diciembre de 1887 publicó *La Ilustración Española y Americana* un grabado de Carlos Penoso de las joyas moriscas que habían sido halladas el 9 de marzo de 1880 en la localidad de Bérchules, en Granada. Aunque el estilo de las piezas obedece al de la orfebrería granadina de los siglos XIV y XV, algunas de ellas fueron intervenidas a principios del siglo XVI, tal y como lo testimonió el arabista y arqueólogo granadino Juan Facundo de Riaño y Montero que analizó las inscripciones cuyos caracteres obedecían tanto a muestras de caligrafía árabe como gótica. El tesoro estaba compuesto por "dos pulseras ó ajorcas de aro ancho, dos manillas ó brazaletes estrechos, un collar grande, otros dos más reducidos y algunas piezas sueltas"[19]. A la descripción de las alhajas les acompañan las hipótesis formuladas por el arqueólogo acerca de la pertenencia y datación del tesoro, que recoge el periodista José de Castro y Serrano.

Sin lugar a dudas, el siglo XVI, presidido por los últimos años del reinado de los Reyes Católicos y los reinados de Carlos I y Felipe II, se convirtió en la época más brillante de la platería española y, por ende, en una de las etapas que más merecía ser recordada por la sociedad decimonónica a través de las muestras de su cultura material publicadas en los grabados de la prensa. El apellido Arfe fue testigo de una saga de artistas que dio lugar a tres generaciones de artífices plateros, cuya actividad se desarrolló durante todo el siglo. Enrique, Antonio y Juan fueron los nombres que compusieron esa generación de artífices que contribuyeron a la evolución y afianzamiento del lenguaje renacentista en la platería española[20].

De esos tres nombres, fue el de Enrique de Arfe el que despertó un gran interés en la difusión y conocimiento de su obra por parte de *La Ilustración Española*

---

17 La pieza aparece recogida con el nº 489 y el título "Una caja en bronce, joyero hecho en el (siglo XIII), ejemplar rarísimo espuesto en la galería de la Historia del Trabajo en la esposicion universal de Paris, 1867" en: *Catálogo de la Esposicion de Bellas Artes y retrospectiva de las Artes Suntuarias celebrada en Murcia en Setiembre de 1868*. Murcia, 1868, pp. 25-26.

18 J.S., "Joyero del siglo XIII". *La Ilustración Española y Americana*, 15 de septiembre de 1871, pp. 453 y 456.

19 J. de CASTRO Y SERRANO, "Joyas moriscas". *La Ilustración Española y Americana*, 15 de diciembre de 1887, pp. 358, 359 y 365.

20 Sobre la saga de los Arfe y la significación de su obra contamos con una gran cantidad de bibliografía, entre la que hemos de hacer mención a los estudios recogidos en la obra: M.J. SANZ SERRANO (coord.), *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla, 2004.

y Americana. El número XXI, junto a su suplemento, del 8 de junio de 1887 y el número XIII, del 8 de abril de 1884, dedicaron sus grabados a homenajear la obra y la personalidad del orfebre. El primero de ellos con la publicación del grabado de la custodia de la catedral de Toledo, junto a un texto del periodista Eusebio Martínez de Velasco, que analizaba la pieza: desde su encargo y ejecución, hasta una descripción formal[21]. La elección de esta obra y más concretamente de su tipología, venía a difundir y dar a conocer el modelo de custodia de asiento que supuso la gran creación de la platería hispánica. El segundo de ellos, con la publicación del grabado de la cruz de la catedral de Córdoba, al que acompañaba, como en el caso anterior, un texto de Eusebio Martínez de Velasco, en el que además de describir la obra se hacía mención a la custodia realizada por el mismo artífice para dicha catedral[22].

El número XX, del 30 de mayo de 1881, de *La Ilustración Española y Americana*, hacía referencia a la celebración de una exposición de arte retrospectivo, de la cual José Ramón Mélida fue el encargado de explicar en los números sucesivos: XXI y XXII. Esta exposición dedicada a las artes decorativas agrupó una gran cantidad de piezas: armaduras, orfebrería, eboraria, cerámicas, códices, esmaltes, etc. De todas estas muestras, tan solo se publicó un grabado de una de las piezas de la exposición, que ocupó la portada del número XXIII de la edición[23]. Esta pieza se trataba de un relicario de hierro repujado y damasquinado, datado en el siglo XVI y de procedencia italiana, que fue presentado por la Casa Real (lám. 1)[24]. En la explicación dedica-

21 E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Custodia de la catedral de Toledo". *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1877, pp. 365 y 381.

22 E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Arte retrospectivo. Cruz antigua de la catedral de Córdoba". *La Ilustración Española y Americana*, 8 de abril de 1884, pp. 215 y 224.

23 *La Ilustración Española y Americana*, 22 de junio de 1881.

24 A propósito de esta obra José Ramón Mélida recogió la siguiente descripción de la pieza: "El más rico de ellos (refiriéndose a los relicarios, propiedad de la Casa Real), por su labor, es uno milanés, del siglo XVI, repujado y damasquinado, en el cual se combinan los tonos del oro, la plata y el hierro, de que se compone. Figura un templo de tres naces: la central, terminada en ábside, cuya disposición es la misma de la basílica (…) Exteriormente tiene un frente compuesto de tras intercolumnios, que dejan ver el interior; el central, más elevado, coronado por un fronton, y los laterales por figuras femeniles con el cuerno de la abundancia como emblema; en los costados, los muros están tambien divididos en espacios rectangulares, decorados con asuntos del Antiguo Testamento, en relieve de oro y plata sobre el hierro, y la techumbre está formada por el tejado á dos vertientes en el cuerpo medio, y bellas cupulitas sobre los dos laterales. En el interior, columnas de órden dórico-romano dividen las naves; en los extremos de éstas, de los lados, hay dos altarcitos, donde se ven, à modo de cuadros, relieves que representan la Flagelacion uno, y otro asunto de la Pasion; Jesus crucificado aparece en medio del ábside igualmente, y en los muros laterales se halla el apostolado del Maestro de Galiela, distribuidos de dos en dos, en los huecos que hay entre las pilastras. Nada más decorativo y magnifico que esta combinación de metales de las figuras, grotescos, cartelas y todo linaje de menudos y delicados ornatos, que cubren totalmente pavimento, muros, bóvedas y techumbre exterior. En la bóveda central, dentro de círculos bien alineados, se hallan las reliquias. Y por cierto que los adornos que los circuyen, como los del piso, tienen cierta reminiscencia de los ornatos geométricos del arte bizantino; tal vez por ser el presente relicario una representación del *antiguo Duomo de Milan*, como hemos oido, cuya iglesia será quizá del periodo latino bizantino, cual indica la planta, pues el actual *Duomo* es un lujosísimo modelo del gusto ojival del siglo XIV [sic]". J.R. MÉLIDA, "La exposición de arte retrospectivo". *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1881, pp. 374-375.

da a la sección de la orfebrería, José Ramón Mélida resalta la importancia que tuvo el influjo italiano en la definición del lenguaje renacentista en la platería española. Además, hace mención a los orfebres Benvenuto Cellini, y su obra *Due trattati di Benvenuto Cellini, scultore fiorentino: uno dell'oreficeria, l'altro della scultura*, y Juan de Arfe, y su tratado *De Varia Commesuracion*, de los que señala "bien dicen tambien [sic] estas dos figuras del siglo XVI que Italia y España sobresalieron en la industria de los metales nobles". Más adelante recuerda a dos de las figuras de la saga de los Arfe, Antonio y Juan, como hitos hispanos de primer orden en la asimilación del estilo del renacimiento y cita un portapaz del primero de ellos, perteneciente a la Casa Real, que también formó parte de esta exposición de arte retrospectivo[25].

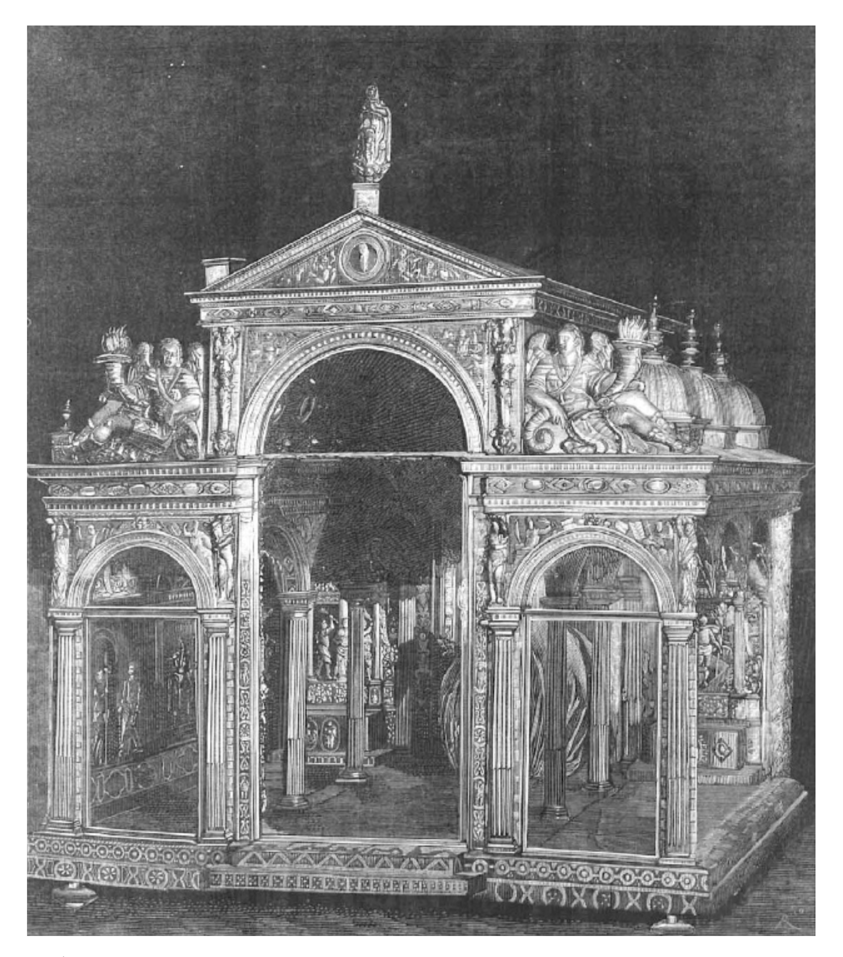


LÁMINA 1. *LAURENT. Relicario de hierro repujado y damasquinado.*

25 Tanto de los relicarios como del portapaz a los que se hace mención no hemos encontrado referencia alguna en: F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987.

Finalmente, antes de concluir este apartado de la visión de la orfebrería del pasado a través de los grabados difundidos por *La Ilustración Española y Americana*, cabe hacer mención a otros números que aprovecharon las páginas de la prensa ilustrada para difundir algunas muestras del arte de la orfebrería del pasado de otras naciones, en un contexto donde el gusto por el coleccionismo y la estimación de este campo artístico se estaba abriendo camino entre la élite burguesa.

La participación de Enrique Serrano Fatigati con el artículo "Vajillas artísticas" trató de arrojar luz sobre las vajillas de plata realizadas en el siglo XVIII por los franceses Thomas Germain, François-Thomas Germain, Claude Ballin o Juste-Aurèle Meissonier. En su artículo prestaba atención a la ornamentación como principio básico del estudio del arte de estos orfebres. Según su teoría la decoración respondía a "las eternas leyes del paso de lo austero á lo alegre y de vuelta á la severidad" y a lo largo de la historia se producía una transferencia de los elementos ornamentales y estructurales presentes en la arquitectura a la orfebrería[26].

En esta línea de difusión del conocimiento de la orfebrería foránea, en el número XVIII, publicado el 15 de mayo de 1881, a la vez que se afirmaba que "nada tiene, en verdad, que envidiar nuestra patria al extranjero en el arte de orfebrería"[27], se daba a conocer la obra *Diamant et pierres précieuses: cristallographie, descriptions, emplois, évaluation, commerce. Bijoux, joyaux, orfévreries*, editada por J. Rothschild y publicada ese mismo año en París, por medio de la incorporación de un grabado que recogía algunas de las piezas de orfebrería presentes en el tratado. En dicho grabado se reprodujeron piezas de diferentes épocas procedentes de los principales museos de Europa, entre las que se encuentran joyas griegas, etruscas, romanas y renacentistas, entre otras. Esta obra se trazó la meta, como bien pone de manifiesto la noticia, de servir "de guía artística (…) á los constructores de joyas, y áun á los maestros en el arte de orfebrería [sic]: en sus páginas se hallan reproducidos, por medio del buril, los más hermosos objetos suntuarios, para el adorno personal"[28]. Esta afirmación pone de relieve el interés que se fue generando en el campo de la orfebrería por recuperar las obras del pasado y con ellas, los estilos históricos, a fin de investigarlos y reinventarlos en las piezas contemporáneas. Una buena muestra de dicho interés fueron las piezas que se realizaron en este momento y que tornaron su mirada hacia una tradición y un pasado reinventado.

Fue en el contexto eclesiástico donde la amalgama de antiguos e históricos estilos artísticos renovados tuvo su plasmación en las obras de platería cristiana que se hicieron en ese momento. Como señala Víctor Marín Navarro, "las ideas neoclásicas, neogóticas y de recuperación de los estilos del pasado, fueron asimiladas por el arte cristiano como las propuestas procedentes de un mundo preindustrial y evangeli-

26 E. SERRANO FATIGATI, "Vajillas artísticas". *La Ilustración Española y Americana*, 30 de diciembre de 1907, pp. 394-395.

27 "Joyas antiguas del arte de orfebrería". *La Ilustración Española y Americana*, 15 de mayo de 1881, p. 299.

28 Ibídem

zado, afín a la tradición de la Iglesia"[29]. En efecto, a esa recuperación de la tradición estilística le era inherente el restablecimiento de los valores que encarnaron el arte de ese tiempo pasado. El gótico fue el estilo en torno al cual reflexionaron y reinventaron las obras de plata que fueron difundidas por *La Ilustración Española y Americana*: un cáliz, una lámpara, una cruz procesional y tres custodias.

El cáliz publicado en el número XVIII del 15 de mayo de 1878 realizado por la joyería de "Francisco Cabot e Hijos", de la que Emilio Cabot fue el artífice de la obra, obtuvo la primera Medalla de Oro de arte litúrgico de la exposición dedicada al quincuagésimo aniversario del episcopado del pontífice Pío IX celebrada en el Vaticano[30]. La pieza fue realizada en plata y oro, adornada con diamantes, esmeraldas, rubíes y perlas, que fueron cedidos por varias familias catalanas. La propuesta formal de la obra, adscrita a un modelo historicista neogótico, recuperó una tradición estilística que suponía el restablecimiento de los valores y del espíritu del arte medieval cristiano, los cuales eran afines al programa doctrinal del pontificado de Pío IX, que trató de rescatar los valores de la tradición[31]. Por otro lado, tanto la lámpara de bronce dorado realizada por Leoncio Meneses y su hijo para la Iglesia de Santa María la Mayor de Villamuriel de Cerrato (Palencia), publicada en el número XXIII del 22 de junio de 1881[32], como la cruz procesional, obra del platero pontevedrés Antonio Viaño, realizada para una iglesia de El Ferrol, publicada en el grabado del número XXXV del 22 de septiembre de 1882[33], vuelven a poner en evidencia el gusto por la adaptación del lenguaje gótico en la orfebrería del último cuarto del siglo XIX.

---

29 V. MARÍN NAVARRO, "Sencillez, nobleza y belleza. Estudio sobre la platería en el arte cristiano contemporáneo", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 433-450.

30 Dicha exposición fue ya anunciada en "Jubileo episcopal de Pío IX". *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1877, pp. 385 y 387, con la incorporación de un grabado de la misma.

31 En el artículo que acompaña al grabado, Eusebio Martínez de Velasco incluye una descripción estilística de la pieza: "En el pié se lee la dedicatoria siguiente: *Pio PP. IX, Catholici Barcin. In L Ejusdem Episcopatus Anniversario*; en la base hay cuatro medallones esmaltados sobre fondo mate, con las imágenes de los Evangelistas, y entre ellos, otros cuatro espacios cerrados por por líneas ondulantes, dentro de los cuales aparecen los emblemas de la Santa Eucaristía: al pié del montante, que es cuadrado, se ostentan cuatro escudos, los religiosos y los civiles de Barcelona y de Cataluña, artisticamente labrados y adornados con piedras preciosas, y en el centro del mismo, que tiene forma octogonal, así como en la parte superior, resaltan bellisimos y bien combinados dibujos alegóricos, tambien sembrados de diamantes y perlas, y los escudos de S. Jorge y de Santa Eulalia, patronos de Barcelona. En la copa, dentro de de lindísimos medallones, que tienen por remate una corona bizantina adornada de ricas piedras, se consagran delicados recuerdos á los principales hechos del pontificado de Pío IX, tales como la consagracion del universo sagrado Corazon de Jesus, la proclamacion de los dogmas de la Inmaculada Concepción de la Virgen y de la infalibilidad pontificia, etc. [sic]". E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Cáliz regalado al sumo pontífice [sic]". *La Ilustración Española y Americana*, 15 de mayo de 1878, pp. 311 y 328.

32 E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Lámpara y custodia". *La Ilustración Española y Americana*, 22 de junio de 1881, pp. 400, 402 y 409.

33 E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Orfebrería española". *La Ilustración Española y Americana*, 22 de septiembre de 1882, pp. 163 y 176.

Los números XXIII del 22 de junio de 1881, XVIII del 30 de julio de 1895 y VI del 15 de febrero de 1906 publicaron los grabados de tres custodias realizadas en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX. El primero de ellos incorporó el grabado de la custodia que encargó la cofradía del Santísimo Sacramento de Algeciras a la fábrica de Meneses para la procesión del Corpus. La casa fundada por Leoncio Meneses contó con un gran reclamo en la realización de piezas de orfebrería, ya que el empleo de plata de metal blanco, suponía un abaratamiento de costos y ofrecía una alternativa económica a las tradicionales producciones de ley[34]. Además de esto, el resultado de sus trabajos gozó de gran admiración, como recoge Eusebio Martínez de Velasco "los Sres. D. Leoncio Meneses é hijo muestran de una manera palpable la altura adonde han logrado elevar su industria, y que en este ramo podemos competir con las naciones mas adelantadas [sic]"[35].

La casa fundada en Madrid en 1860 por Romano Marabini y Emiliano dio origen a una nueva saga de joyeros en la capital, que gozó de una fama muy notable durante su periodo de actividad[36]. De esta saga, *La Ilustración Española y Americana*, publicó dos custodias de templete en los números citados anteriormente. La primera de estas custodias, fechada en 1895, es de oro y plata, adornada con 1.216 brillantes, 120 esmeraldas, 420 perlas y 34 topacios, y su estilo, recoge el texto que se corresponde con el grabado, "es tan puro que engaña á la vista, haciendo creer á los ojos que tienen delante la obra de uno de los buenos maestros del arte gótico"[37]. La segunda de ellas fue encargada por el marqués de Velada, quien la donó al convento del Sagrado Corazón de Jesús. En este caso, recoge el texto que "es de oro, está decorada con mil doscientas piedras preciosas entre brillantes, perlas, esmeraldas, zafiros y rubíes"[38], lo que pone de manifiesto el valor y la riqueza de la pieza, similar a la realizada en 1895, de la que es un trasunto simplificado en los elementos formales que la componen.

Además de estas referencias a las muestras de la orfebrería religiosa que fueron enriqueciendo el panorama de las artes decorativas en el último tercio del siglo XIX, se difundieron otros logros de la platería y la joyería civil que hicieron su aparición en *La Ilustración Española y Americana* con motivo de los sucesos de actualidad. Entre esos acontecimientos, fue con motivo de entregas e intercambios de regalos, homenajes y enlaces regios, cuando las piezas de orfebrería hicieron su aparición a través de la imagen gráfica.

La entrega y el intercambio de regalos entre la realeza y la aristocracia, que fue una práctica muy recurrente durante la Edad Moderna, persistió en la contemporaneidad. Los regalos eran una eficiente vía para conseguir reconocimientos y favores

34 J.A. SÁNCHEZ RIVERA, "Piezas de platería en la parroquia de Hinojosa de San Vicente (Toledo)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 559-560.

35 E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Lámpara y custodia" ob. cit., pp. 400, 402 y 409.

36 Un riguroso estudio sobre esta casa de joyeros es: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Romano (hacia 1830-1896) y Héctor (hacia 1853-910) Marabini, joyeros en Madrid", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 221-234.

37 "Orfebrería moderna". *La Ilustración Española y Americana*, 30 de julio de 1895, pp. 51 y 55.

38 "Arte cristiano". *La Ilustración Española y Americana*, 15 de febrero de 1906, p. 104.

y para obtener prebendas[39]. Los orfebres también participaron en esta práctica y dedicaron objetos suntuarios a miembros de la élite. El ofrecimiento de estas piezas artísticas de elevado coste tanto por su valor material como representativo estuvo destinado a conseguir no solo relaciones con las personalidades a quienes iban destinadas, sino también a alcanzar cierta distinción y rango social. En este sentido, el artífice y fiel contraste toledano Felipe Rodríguez y Palacios fue recibido por el rey Amadeo I de Saboya el 24 de marzo de 1871 para hacerle entrega a su consorte, la reina María Victoria, de un joyero de plata, oro y piedras preciosas (lám. 2)[40]. Al valor de la pieza por su riqueza material se le sumaba que, Felipe Rodríguez y Palacio, obtuvo con ella una medalla de plata en la Exposición artística e industrial celebrada en Toledo en 1866[41]. De igual modo, recoge el número VII del 22 de febrero de 1881 que el joyero-diamantista Gumersindo Sainz López de Barrera regaló a la infanta María de las Mercedes un juego de servicio de plata formado por una taza con tapadera y plato, un conjunto de cubiertos y un sonajero, que contribuyó "a formar la reputacion de un artistas, y dieron á éste (los reyes) señaladas pruebas de que aceptaban con gusto su desinteresado obsequio [sic]"[42].

En cuanto a los regalos realizados entre miembros de la aristocracia, el duque de Montpensier, que fue testigo del encuentro que se produjo entre el príncipe Alfonso, futuro Alfonso XII, y su hija, María de las Mercedes, en París, regaló un vaso para centro de mesa a José Osorio y Silva, duque de Sesto, en agradecimiento por haber hecho entrega a su hija del mensaje de pedida de mano del príncipe Alfonso. Esta obra fue realizada en el artífice Plácido María Zuloaga y Zuloaga[43], hijo del patriarca de los damasquinados de Eibar, Eusebio Zuloaga y González[44].

---

39 F. CHECA CREMADES, "Regalos y obras de arte en las sociedades del Renacimiento y del Barroco". *Revista de Occidente* nº 67 (1986), pp. 31-40; M.C. HEREDIA MORENO y J. HIDALGO OGÁYAR, "Intercambio de regalos entre la realeza europea y mercedes reales por servicios prestados a la corona (1621-1640)". *De Arte* nº 15 (2016), pp. 150-167.

40 "Un canastillo de plata, en forma de copa, con pié adornado de jallones y cuentas, sostiene el cuerpo principal, que es un pequeño jarron con tapa, construido del mismo material, adornado con flores, lazos y colgantes de oro, de bastante buen gusto, y en los que alternan, formando un conjunto delicado y bello, topacios, granates y amatistas, que aumentan el valor material de la joya" [sic]. E. de MARIÁTEGUI (dir.), *Almanaque de El Museo de la Industria para 1872*. Madrid, 1871, pp. 93-94.

41 "Joyero ofrecido á S.M. la reina". *La Ilustración Española y Americana*, 15 de abril de 1871, p. 492.

42 "Objetos de oro y plata". *La Ilustración Española y Americana*, 22 de febrero de 1881, pp. 110 y 117.

43 Para un estudio sobre esta dinastía de artistas vascos, véase: AA.VV., *Los Zuloaga. Dinastía de artistas vascos*. San Sebastián, 1988.

44 De esta obra, recogió la prensa: "Es de estilo compuesto; sus finos relieves son de plata, tallados y cincelados; los fondos están damasquinados de oro y plata; sus perfiles aparecen sobrepuestos, de hierro forjado y con artística precisión concluidos; la forma, en fin, del vaso, rebatido á martillo, es de gran dificultad para la construcción, vencida con prolijo esmero. Hállase montada esta joya sobre precioso pedestal de mármol rojo antiguo, cuyo color armoniza elegantemente con el del fondo y con los perfiles del vaso, y el conjunto constituye una obra de mucho gusto y riqueza artística [sic]". "Vaso regalado por el Sr. Duque de Montpensier al Excmo. Sr. Duque de Sesto". *La Ilustración Española y Americana*, 30 de enero de 1878, pp. 86-87.



LÁMINA 2. *XILOGRAFÍA PUBLICADA EN* LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA. *Joyero de plata y oro regalado a la reina María Victoria.*

Sin duda alguna, fue con motivo de los enlaces matrimoniales entre miembros de la alta alcurnia donde los objetos suntuarios tuvieron mayor presencia en los presentes ofrecidos a los novios. Tanto es así que las crónicas publicadas en *La Ilustración Española y Americana* junto a las ilustraciones gráficas sobre la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes, recogieron varios de estos obsequios nupciales.

El número V del 8 de febrero de 1878 publicó un grabado en el que aparecían reproducidos los regalos de los que le hizo el soberano entrega a su esposa[45]: una corona de brillantes y un collar de perlas con pendientes a juego. Estas joyas, recoge la prensa ilustrada, se realizaron en la joyería madrileña de Francisco de Marzo, sin embargo, F. Rayón y J.L. Sampedro hacen mención en su obra a un documento que certifica que la segunda de ellas fue realizada por el artífice ruso J. Vaillant[46]. Este collar estuvo conformado por 41 gruesas perlas y un broche compuesto de un enorme brillante. Asimismo, aparecen reproducidos en ese grabado la espada con la que obsequió María de las Mercedes a su esposo y una diadema montada en plata y compuesta de brillantes y perlas, realizada en la joyería madrileña de Celestino Ansorena, que la princesa de Asturias, Isabel de Borbón y Borbón, regaló a la novia.

Al igual que en el anterior, el número IX del 8 de marzo de 1878 incorporó a sus páginas otro grabado que reprodujo el tocador ofrecido a la reina por el platero y broncista Francisco de Paula Isaura (lám. 3). El establecimiento de los talleres de este orfebre, con una larga tradición familiar en la fundición de metales y elaboración de objetos de alpaca y metal blanco, en Barcelona convirtió a este en un referente que acabó imponiéndose sobre los de Masriera, Carreras o Cabot, en el reclamo de piezas suntuarias[47]. De hecho recoge la prensa: "Los productos de dicha casa, conocidos y ventajosamente apreciados en España y América, han figurado con grande estimacion en varios concursos artísticos nacionales y en las Exposiciones de Londres, París, Vienes y Filadelfia, obteniendo hasta diez y siete medallas en premio á su reconocido mérito y á la probada laboriosidad del fabricante [sic]"[48]. El tocador que nos ocupa fue de los regalos que mayores elogios y estimación recibió entre todos los que se ofrecieron en la Exposición de *Regalos de boda del trabajo nacional* dedicada a los reyes. La preciada obra fue realizada de bronce, plata oxidada y esmaltes según el estilo Luis XVI, caracterizado por la elegancia y la sencillez en su composición formal.

La segunda boda del soberano con María Cristina de Austria también recibió la atención de la prensa ilustrada que, como en el caso anterior, incorporó en uno de sus números las joyas regaladas por el monarca a su esposa. El conjunto de joyas, fabricado en los talleres de Francisco de Marzo, estuvo compuesto por: una corona de oro y brillantes, un collar rivière, un broche y un alfiler para la mantilla de brillantes, y una diadema y dos pulseras, igualmente, de brillantes[49].

45 "Joyas regaladas á SS. MM. Los Reyes". *La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1878, pp. 94 y 99.

46 F. RAYÓN y J.L. SAMPEDRO, *Las joyas de las reinas de España. La desconocida historia de las alhajas reales*. Barcelona, 2004, pp. 249-251.

47 V. MAESTRE ABAD, "Francisco de Paula Isaura (1824-1885), broncista y platero". *LOCVS AMOENVS* nº 1 (1995), pp. 209-225.

48 "Tocador de bronce con plata oxidada y esmalte". *La Ilustración Española y Americana*, 8 de marzo de 1878, pp. 155 y 165.

49 "Joyas regaladas por S. M. á la reina doña María Cristina". *La Ilustración Española y Americana*, 8 de diciembre de 1879, pp. 347 y 361.

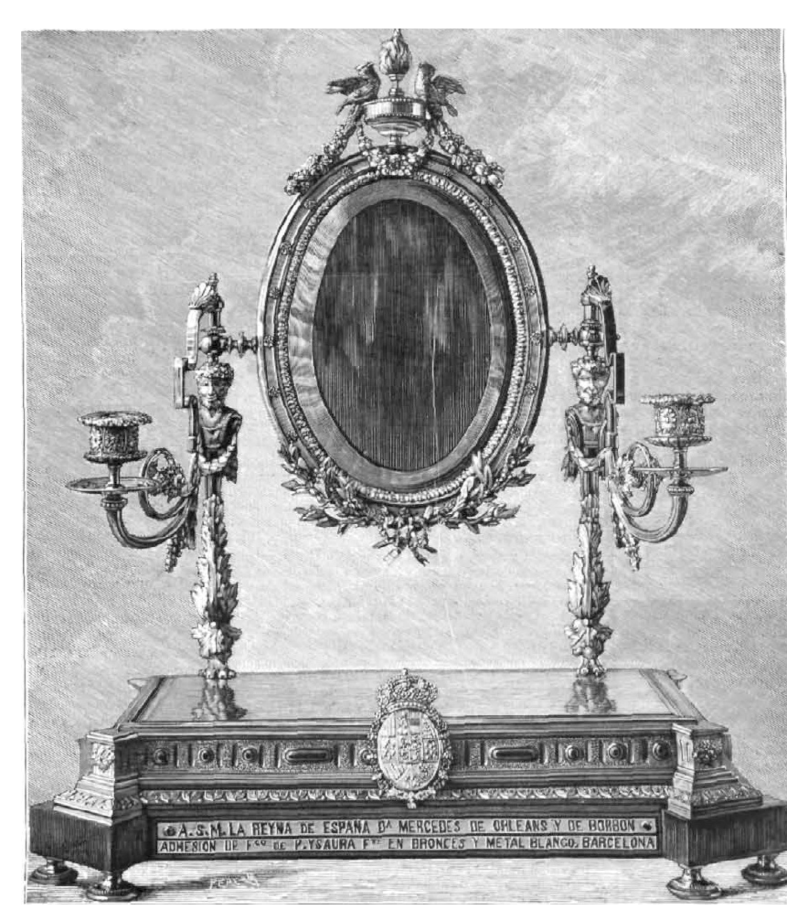


LÁMINA 3. *XILOGRAFÍA PUBLICADA EN* LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA. *Tocador de bronce con plata oxidada y esmalte fabricado por Francisco de Paula Isaura.*

Los homenajes también encontraron en la nobleza de la orfebrería un instrumento para materializar el recuerdo y preservar en la memoria colectiva a ciertas personalidades o efemérides por medio de placas u otros obsequios conmemorativos. A este propósito, el número XLVIII, del 30 de diciembre de 1874, incorporó la empuñadura de una espada ofrecida por la Marina al contraalmirante José Rodríguez de Arias por su labor defensiva en el Arsenal de la Carraca. El diseño de la empuñadura que recoge el grabado, obra del artífice gaditano Manuel Ramírez, supo reflejar la finalidad conmemorativa a la que estaba destinada a cumplir, mostrando una iconografía de la alegoría de la lucha de la marina. En el puño, un niño con espada y rodela acogido en una venera combate contra un dragón, recuerdo de la defensa del Arsenal. La cruz de la empuñadura la conforman trofeos militares agrupados con banderas y gallardetes, símbolo del triunfo y la victoria, que cobijan

las cifras del general y su escudo de armas[50]. Asimismo, en esa línea de difusión de obsequios conmemorativos, la prensa ilustrada publicó el grabado de un broche de brillantes, esmeraldas y perlas, realizado en la joyería de Cándido Viana, del que hizo entrega un grupo de piadosas de Sevilla, en este caso con carácter devoto, al papa León XIII[51].

La tipología de la placa conmemorativa encontró en la prensa ilustrada su presencia a través de dos grabados; el reproducido en el número XVI, del 30 de abril de 1887, y el del número XXVII, del 22 de julio 1896. La placa publicada en el primero fue entregada por la Diputación provincial de Barcelona al Gobernador Civil de Barcelona, Antonio González Solesio. Ejecutada en plancha de oro y plata, en un estilo clasicista, fue elaborada por el taller barcelonés de Masriera[52]. Por su parte, la publicada en el segundo de los números fue realizada por el orfebre Enrique Pérez para rendir homenaje al diputado a Cortes por el distrito de Vigo, Ángel Urzaiz Cuesta[53].

---

50 "Espada de honor". *La Ilustración Española y Americana*, 30 de diciembre de 1874, p. 767.

51 Recoge Eusebio Martínez de Velasco "está montado en oro y plata, y tiene 580 piedras preciosas; el centro es un monograma de León XIII, en letras bizantinas y cifras romanas cubiertas de rosas de Holanda, rodeándole cuatro semicírculos de brillantes, en cuyos centros figuras cuatro esmeraldas, que forman una cruz; la tiara es de oro con sobrepuestos de plata, y las tres coronas están guarnecidas de rosas y esmeraldas, descansando la cruz sobre una perlas y brillando en las cintas rica pedrería; en la parte inferior hay otra magnífica esmeralda entre cuatro brillantes y adornos de estilo gótico; á los lados aparecen arcos de estilo ojival guarnecidos de brillantes, ocupando los centros dos perlas de gran tamaño y los vértices un grupo, en cada uno, de tres brillantes, y adornando las aristas varias perlas en gradación de mayor á menor; las llaves, en forma de aspa colocada por bajo del monograma, son de brillantes, formando dos muy gruesos el centro de los anillos y resaltando cuatro perlas en el remate de éstos y de las guardas; las dos agujas que sujetan el broche por detrás, y sirven para prender la capa magna, tienen grabada la inscripción siguiente: A Su Santidad León XIII, en su jubileo sacerdotal, -las señoras de Sevilla [sic]". E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Jubileo sacerdotal del papa León XIII". *La Ilustración Española y Americana*, 15 de septiembre de 1887, pp. 150 y 160.

52 "Sobre una cartela del más puro estilo Renacimiento, y en cuya parte superior destaca el escudo de armas de la provincia con las barras catalanas, resalta un cuadro alegóricamente orlado con ramas de roble y estrellas, emblemas del cuerpo de Estado Mayor del ejército, al que pertenece el Sr. González Solesio; la inscripción dedicatoria, que ocupa el primer tercio del cuadro, dice así: "Homenaje que la Diputación provincial de Barcelona tributa, en virtud de acuerdo unánime de 11 de Noviembre de 1885, al Excmo. Sr. D. Antonio González Solesio, gobernador civil que fue de esta provincia, por la ejemplar conducta y los eminentes servicios con que hizo imperecedero el recuerdo de su mando"; sigue las firmas (que son verdaderos facsímiles, finamente ejecutados) de los Sres. Presidente, Diputados y Secretario de la Corporación provincial; surge de la parte central inferior, como base del conjunto, una hermosa alegoría del genio de la gloria, ángel esbelto y en clásica actitud, que tiene en la mano derecha una corona de laurel y en la izquierda una ramo de oliva [sic]". "Plancha de oro y plata". *La Ilustración Española y Americana*, 30 de abril de 1887, pp. 275 y 284.

53 "Lo forma un pórtico de estilo Renacimiento, formado por dos intercolumnios que descansan en consolas unidas á un zócalo, en cuyo centro se destaca un escudo con las armas de Vigo. Sobre los capiteles de las columnas lleva un friso coronado por un lindo y airoso copete. En el centro, y destacándose sobre el fondo gris de la artística plancha de plata repujada, sobresale la inscripción, cuyas letras, de oro macizo, son una obra maestra de la joyería [sic]". G. de REPARAZ, "Orfebrería moderna". *La Ilustración Española y Americana*, 22 de junio de 1896, pp. 35 y 48.

La emulación de estilos históricos en la platería de Hanau

JAVIER ALONSO BENITO
Museo Nacional de Artes Decorativas

Si bien en nuestro país ha sido publicada una cantidad moderada de estudios en los que, de una manera u otra, se trabaja con piezas procedentes de diversos centros plateros europeos, queda todavía mucho espacio para alcanzar un conocimiento medio de estas producciones y sacar conclusiones sobre su importancia, cuantitativa y cualitativa, respecto a nuestro extraordinario patrimonio de piezas de plata.

En líneas generales, las procedencias más habituales de las piezas de platería europea que han sido catalogadas hasta el momento en España se pueden reducir a cinco países: Portugal, Francia, Inglaterra, Italia y Alemania. Junto con algunos ejemplares rusos llegados casi siempre en forma de iconos religiosos, una parte considerable de estos objetos debieron entrar por nuestras fronteras durante los siglos XIX y XX, aunque la documentación de la Edad Moderna consultada ya refiere la presencia de algunas piezas extranjeras, pocas, durante los siglos XVII y XVIII.

De entre los cinco centros indicados, aquí nos interesa especialmente el último, Alemania, un país cuya producción de objetos de plata ha sido siempre reconocida por dos centros importancia capital: Núremberg y Augsburgo. Los talleres de estas dos ciudades ya eran conocidos desde la Baja Edad Media por la calidad de sus piezas, aunque la verdadera revolución llegó en el quinientos, con más reconocimiento para Núremberg, y el siglo XVII, en que prevalecen las producciones de Augsburgo.

El brillo de estos dos centros, con innumerables talleres consolidados por una eficaz estructura gremial, restó importancia a otras procedencias germanas al tiempo que marcaba unas pautas muy claras respecto a las condiciones y las características de lo que tendrían que ser los objetos de plata con denominación de origen alemana -tipologías, morfología de las mismas, técnicas predilectas, elementos decorativos y

programas iconográficos-. El impacto de su arte fue enorme en su país, traspasando las fronteras físicas y cronológicas, con piezas que se siguieron labrando hasta bien entrado el siglo XIX y que el espíritu del Romanticismo Alemán se ocupó de mantener vigentes, respetando siempre las modificaciones que el paso de los estilos artísticos y las mejoras técnicas iban introduciendo en ellas.

En nuestros días se considera normal que tras la aparición de un tipo de objeto o un diseño exitoso, surjan inmediatamente otros productos que lo imitan no únicamente por seguir su estilo o aprovechar una moda sino con una intención clara de llegar a suplantar en el mercado al objeto original. Esto, que es un hecho recurrente a lo largo de la historia de las Artes Decorativas europeas, se dio con especial profusión durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX respecto a las grandes producciones artísticas de los siglos de la Edad Moderna. Tras el agotamiento de los movimientos historicistas, que para la orfebrería tuvieron especial importancia los de la Inglaterra victoriana -con un impacto social y unas aportaciones técnicas y estéticas suficientes como para concederles el grado de estilo-, todavía quedaba espacio en el mercado para propuestas un tanto reiterativas destinadas a saciar la añoranza que los consumidores tenían respecto a las piezas europeas de su periodo de esplendor. Si no era posible encontrar originales, bien podrían servir imitaciones; si lo que se buscaba eran originales y no era posible acceder a ellos, habría que inventarlos[1].

Hanau entre 1880 y 1900. Pionero y principales productores[2]

Probablemente, al hilo del espectacular desarrollo de la platería historicista inglesa del periodo victoriano, las tradicionales industrias plateras de Hanau -una ciudad con larga costumbre de libre comercio- encontraron en la reinterpretación de los estilos históricos un filón económico que desarrollaron convenientemente. Por entonces, las extraordinarias producciones de los otros centros germanos de referencia en el pasado habían entrado en franca decadencia. Desde el siglo XVI, la actividad de los orfebres naturales de esta ciudad se había visto enriquecida con la participación de artífices de otros países, especialmente holandeses y franceses. De hecho, se afirma sin reparos que desde Hanau salieron hacia Francia bastantes piezas que, imitando el estilo galo, reproducían incluso sus marcas para poder ser comercializadas en aquel país eludiendo el pago del consiguiente impuesto[3].

---

1 Manifiesto aquí mi profundo agradecimiento a Lucía Aragón Seguí, persona con la que trabajo codo con codo cada día y cuya ayuda y aportaciones han sido esenciales en la elaboración de este trabajo.

2 Para conocer un poco más acerca del fenómeno de la platería en Hanau, de forma sintética aunque suficiente, recomendamos la lectura de D. BURSTYN, *The Antique silver industry of Hanau*. Obtenida el 18 de marzo de 2017, de http://www.ascasonline.org/articolo13.html

En su trabajo ha recogido los aspectos principales tratados antes por autores de especial relevancia como Scheffler o Thiele.

3 J. MÜLLER-DAEHN, *Hanau silver in the antique style and its marks*. Obtenida el 20 de marzo de 2017 http://www.925-1000.com/Fgerman_hanau.html

Tras muchos vaivenes económicos, la industria de la orfebrería de Hanau no se recuperaría sino hasta bien entrado el siglo XIX. Su producción de piezas de orfebrería no se había detenido durante la Edad Moderna, aunque el número de talleres había ido decreciendo de manera gradual y en algunas ocasiones sus prácticas habían acabado llevando a ciertos plateros ante los tribunales. Para cuando la actividad de esta localidad volvió a mostrar signos de recuperación, las platerías Europeas estaban dejando atrás el estilo neoclásico y, dependiendo de los países, triunfaban tendencias como el Imperio francés, el Historicismo inglés o diversas maneras de clasicismo un tanto arcaizantes. El fenómeno de la recuperación de estilos antiguos que se puso en marcha en Hanau no hubiera sido posible sin la existencia de una clientela inclinada hacia el consumo de un producto tan particular. La demanda fue suficientemente amplia como para, primero permitir la subsistencia y el desarrollo de los que fueron pioneros en la producción de este tipo de piezas y, posteriormente, llegar a mantener una industria en la que se especializaron cientos de plateros, diseñadores, agentes comerciales y empresarios.

Aunque no debe ser entendido como una causa única, la llegada a Hanau de Johann Daniel Christian Schleissner (1793-1862) se viene considerando un hecho clave en el proceso de recuperación experimentado por la orfebrería de esta localidad a mediados del primer cuarto del siglo XIX. Schleissner, procedente de la ciudad de Augsburgo, era un platero dotado de una depurada técnica y un excelente conocedor de la orfebrería de su ciudad natal, dotado de una técnica considerablemente depurada y unos medios de producción más que suficientes. En Hanau, con poco más de veinticinco años de edad, trabajó sobre diseños principalmente inspirados en piezas renacentistas y manieristas que había conocido y dibujado en Augsburgo. Francia, Austria y, especialmente, Rusia, fueron los principales receptores de las piezas de los Schleissner en su primera época; después llegaría su exitosa entrada en el mercado británico. Tras su muerte y con muchos caminos abiertos, la empresa familiar experimentó un giro que multiplicó su producción y sus beneficios. Estas mejoras vinieron motivadas por el cambio de estrategia planteado por el hijo del fundador, Daniel Philipp August (1825-1891), otro reconocido admirador de los diferentes estilos artísticos de la Edad Moderna, famoso también por haber llevado una vida llena de avatares.

Habiendo aprendido el oficio de la mano de su padre, conoció el verdadero esplendor del *revival* en Londres, donde se encontraba trabajando a mediados del siglo XIX para la firma Hunt & Roskel. Llegó a Londres tras pasar una temporada en París, ciudad en la que había estado perfeccionando recursos técnicos y conocimientos de la mano de Antoine Vechte; su salida de Francia tuvo lugar en 1848. Tras su provechoso periplo británico, Daniel Philipp volvió a Hanau, ciudad de la que tuvo que salir poco después por desavenencias políticas ocurridas en la década de los cincuenta. Inició entonces una nueva época de movimientos por Bélgica y Suiza para terminar en Estados Unidos, más concretamente en la localidad de Attleboro (Massachussets), donde, por lo que se ha dicho, trabajó durante algunos años para una de las compañías establecidas en este pujante centro industrial. Attleboro, a la

sombra de Boston y su clientela de gustos europeos, fue una ciudad en la que las compañías especializadas en el trabajo de los metales preciosos experimentaron un desarrollo moderado[4].

Tras haber sido determinado su perdón -poco tiempo antes de la muerte de su padre-, en 1861 volvió a su ciudad natal. Ya en ella, aun en vida de su progenitor y junto con su hermano, transformó el negocio familiar en la compañía Schleissner und Söhne, cuya principal línea de producción seguiría siendo la manufactura de objetos de platería que emulaban estilos antiguos -Gótico, Renacimiento, Manierismo, Barroco y Rococó-; según Thiele, su alta se produjo en 1867[5]. El mismo producto que había dado fama a su padre y prosperidad a su familia, ahora se convertiría en el modo de vida de muchos trabajadores; no hemos de olvidar que algunas de estas empresas llegaron a tener una plantilla estimada entre los ochenta y los cien operarios. La importancia de las obras creadas por esta compañía y la difusión de las mismas fueron tan grandes que, en su época de esplendor llegó a acuñarse el término “estilo Schleissner”[6].

Si la compañía de los Schleissner había abierto el camino para demostrar que este tipo de piezas era una opción comercial con suficiente demanda, no se puede olvidar la importancia que tuvo también la firma Neresheimer. Fundada por los hermanos August y Ludwig Neresheimer en asociación con Jean Schlingloff (1890), esta compañía se creó simultáneamente en Munich (B. Neresheimer) y Hanau[7]. Su línea de platería antigua les aportó gran reconocimiento y su legado forma parte de los fondos de algunos destacados museos europeos[8]. Otras firmas que se adhieren a esta moda y que conviene sean al menos citadas, fueron W. H. Laufs, Backes & Company, Weinranck & Smidt, Stork & Sinsheimer o Georg Roth & Company, cada una con sus especialidades y líneas de creación predilectas[9].

Enfoque comercial

En la segunda mitad del siglo XIX los talleres de Hanau ofrecían un tipo de producción diversa que iba desde los conjuntos de cubertería, servicios de infusiones y piezas de usos comunes, hasta las grandes obras decorativas de centro de

---

4 O.L. STONER, *History of Massachusetts industries. Their incepction, growth and success*. Chicago, 1930, pp. 245-262.

5 B.W. THIELE, *Tafel und schausilber aus Hanau*. Tubinga, 1992, p. 198.

6 I. SCHNEIDER y E. SCHMIDBERGER, *Hanauer und Kasseler Silber*. Kassel, 1981, p. 49.

7 B.W. THIELE, ob. cit., p. 196.

8 Tres de sus piezas se conservan en el Victoria & Albert Museum, con números de inventario 1669B-1898 y 1970&A-1898. *V & A. Search the collections*. Obtenido el 6 de febrero de 2017 http://collections.vam.ac.uk/item/O96952/pair-of-salt-neresheimer-august-and/

9 T. GUARRERA, *Pseudo-Hallmarks on Hanau Silver*. Obtenido el 8 de mayo de 2017 http://www.925-1000.com/Fgerman_hanau_marks_01.html

En este enlace aparece una larga lista con los principales plateros y compañías que trabajaron en Hanau desde mediados del siglo XIX hasta la década de los años treinta de la pasada centuria. La información que se presenta ha sido obtenida principalmente de autores como Scheffler o Thiele.

mesa y aparador. El sistema de ventas estaba desarrollado conforme a los modos de la época, así, los plateros vendían y atendían encargos en sus tiendas pero también contaban con agentes comerciales que ofrecían sus piezas en el extranjero y aprovechaban el gran impulso de las Exposiciones Universales. En este sentido, la compañía Neresheimer mantuvo una provechosa relación con Berthold Mueller, marchante que difundió con notable éxito su producción en Inglaterra y que fue uno de los primeros en incorporar sus marcas propias (BM o BHM) a las que aparecían en la pieza. Junto con los punzones de importación ingleses, constituyen una batería de improntas que, en muchas ocasiones, hace complicada su interpretación si no se conoce este particular. Para poder ejercer en territorio británico, sus marcas de sponsor tenían que estar registradas en la oficina del contraste de los centros en los que operaban. Por lo que se sabe hasta el momento, como ocurre actualmente con las marcas de ciertos productos, cada compañía contaba con agentes especializados, uno o varios, que ofrecía sus productos en exclusiva. Junto a Mueller, para la compañía Neresheimer se sabe que también trabajó Samuel Boyce Landeck como agente en Londres, Chester y otras ciudades británicas[10]. Como ocurrió con otras muchas cosas, este lucrativo negocio llegó a su fin con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

El éxito de estos talleres atrajo a otros plateros a la ciudad durante los últimos años del siglo XIX, cuando la emulación de la platería antigua era ya una suerte de estilo oficial local, con una producción suficientemente abundante como para aparecer en una parte considerable de los mercados europeos. La laxitud y el escaso control ejercido por las administraciones locales, sin un gremio que controlase la producción ni funcionarios capaces de regular y ordenar un volumen tan abundante -en 1930 alcanzó la cifra de noventa compañías-, condujo a que algunos plateros recuperasen las malas costumbres que ya se habían puesto en práctica en Hanau durante la Edad Moderna. A partir de la Gran Guerra fueron muchos los artífices que apoyaron su negocio en la creación de reproducciones marcadas con improntas fraudulentas francesas, inglesas y, principalmente, alemanas. Toda esta información y queda perfectamente recogida y documentada, entre otros, por Wolfgang Scheffler en una de las obras más conocidas de su bibliografía[11].

Las compañías de platería de Hanau, sobre todo a partir del último cuarto del siglo XIX, hay que entenderlas como estructuras mucho más complejas que las de los obradores tradicionales y aun los talleres de orfebre del siglo XIX. En constante relación con la academia de diseño de Hanau, las empresas más importantes pudieron contar con diseñadores residentes o acudir a ellos para hacerles encargos puntuales; operarios especializados en la aplicación de determinadas técnicas; personal de administración y gestión comercial, etcétera. El director, normalmente maestro en este arte, pasaba a ser, salvando las distancias, un tipo de empresario similar a los que daban nombre a las grandes tejedurías de tapices flamencos de los siglos XVII y

10 C. BLAIR, *History of silver*. Nueva York, 1987, p. 177.
11 W. SCHEFFLER, *Goldschmiede Hessens: Daten, werke, zeichen*. Berlín, 1976.

XVIII. Más que autores, se les considera productores, sobre todo cuando la plantilla que tenían que gestionar era suficientemente numerosa para para sacar adelante y con eficacia la producción.

Las marcas de Hanau y sus interpretaciones

Las piezas de Hanau presentan un problema básico en su sistema de marcaje: aunque no se da en todos los casos, muchas de ellas no incluyen marcas que ayuden a relacionarlas de forma clara con su origen. Bien es cierto que hay bastantes casos en que, siempre con posterioridad a 1888, se incorpora la marca general que se impuso para todas las producciones de plata de ley labradas en territorio alemán, cuando esto no ocurre las posibilidades de confusión se multiplican. La principal razón de esta anarquía viene dada por la decisión que se tomó en Hanau respecto al empleo de lo que se han denominado las pseudomarcas, también llamadas marcas de fantasía o, mejor aún, marcas "parásito".

Uno de los grandes investigadores de la platería de Hanau, Burno W. Thiele, en su libro *Tafel und schausilber aus Hanau*, publica referencias al diario de Willi Rodde, hijo político de Daniel Philipp August Schleissner y ejecutivo de la compañía entre 1890 y 1935, donde quedaron descritas algunas de las que parece era prácticas comunes entre los plateros de Hanau durante, al menos, la tercera década del siglo XX[12]. Indica cómo se realizaban préstamos exactos de marcas antiguas, cómo se atendían encargos de piezas en los que se especificaba que estas habrían de ir sin ninguna marca o marcadas con improntas inventadas que se ajustaran a los cánones de la ley de un país concreto en una época determinada. Aquel texto mecanografiado, rescatado del olvido en los años noventa del pasado siglo, estaba enriquecido con algunas anécdotas que relatan abiertamente extrañas operaciones que hubieran sido consideradas fraudulentas por buena parte de las leyes contemporáneas de muchos países europeos. Refiere cómo la por entonces emperatriz alemana -posiblemente desde su exilio en los Países Bajos- acudía a algunas exhibiciones organizadas por la compañía solicitando copias idénticas de ciertas obras antiguas indicando además, según sus palabras, que estos objetos pasaban a ser registrados en los inventarios reales como obras con la antigüedad que fingían tener. Describe asimismo cómo la sede romana de la empresa Bulgari le encargó la realización de conjuntos de plata de mesa con marcas de apariencia inglesa para las que sus responsables sabían que habría comprador[13]. Todo esto queda explicado por Rodde sin ambigüedad; las

12 B.W. THIELE, ob. cit. La publicación de este volumen supuso una aportación indispensable para conocer muchas de las circunstancias que rodearon al fenómeno de la platería "historicista" de Hanau.

13 B.W. THIELE, ob. cit., pp. 186-187. "Para estas grandes piezas, la grabadora me explica el procedimiento para hacer las copias y, verdaderamente, en unos días pudimos observar reunidas diez exquisitas piezas. Yo empecé enseguida a copiar puntualmente los modelos con sus respectivas marcas en que no se diferenciaban los verdaderos de los imitados. Después de hacerlos, los depositamos en el almacén de Bulgari, en Roma, que compraba con mucho gusto la cubertería "inglesa" dando docenas de piezas por verdaderas".

empresas podían comerciar estupendas copias de originales convertidas en fraude. Pero los plateros trabajan con las falsificaciones y las mejoraban, reproduciendo modelos y perpetuando el engaño conforme aumentaba la demanda.

Aunque los Schleissner no fueron los primeros en emplear este tipo de marcaje, se les viene considerando como los principales incitadores de su uso desmedido. Si bien en las últimas décadas del siglo XIX era relativamente habitual crear marcas falsas que se asemejaran a las empleadas en los centros cuya estética se pretendía imitar, con el paso del tiempo, sobre todo a partir de la segunda década del siglo XX, se conocen varios casos en que las improntas eran literalmente imitadas. Dentro de todos los ejemplares que se han podido consultar, quizá el más flagrante sea el caso de Georg Roth & Co. que, ya desde la primera década del siglo XX, se especializó en la emulación detallada de elementos característicos del marcaje francés.

Otra complicación aparece unida al resto de las descritas en lo que respecta a los talleres de Hanau ya que, según indica Burstyn, es muy posible que, en esta ciudad, quizá pensando en el bien común, se produjeran asociaciones entre diversos plateros[14]. Esto podría explicar que ciertas marcas que han sido atribuidas a unos aparezcan en piezas realizadas por otros. Dadas las ventajosas circunstancias económicas que se daban en Hanau durante la última década del siglo XIX, esta explicación parece más lógica que la de pensar que las marcas de los principales productores fueran imitadas por otras compañías de la misma ciudad para dar mayor importancia a sus piezas -en un contexto como este, tampoco sería una posibilidad que pueda parecer descabellada-. En todo caso, este fenómeno puede complicar enormemente la lectura correcta de las mismas y la identificación de su verdadero autor.

Un caso aparte lo constituyen las piezas que se comerciaron como obras extranjeras en Inglaterra, país donde las producciones de Hanau gozaron de gran éxito entre la clientela[15]. En las que se han reconocido como tales, siempre aparecen las improntas inglesas que indican localidad, ensaye y fecha, acompañadas por una letra F inscrita dentro de un óvalo, elemento identificativo con que se distinguían los objetos de plata foráneos (*Foreign*). Al lado de estas solían colocarse el resto de marcas que venían de fábrica, normalmente aparecen las del autor o compañía y, en ocasiones, las del agente que marchaba las piezas. En estos casos no se trata de marcas falsas ni imitaciones que pretendan confundir al comprador; las improntas inglesas son legales e indican el año en que fueron remarcadas para legitimar su comercio en las islas británicas.

Algunos ejemplos de Hanau en colecciones de platería españolas

Hasta hace poco más de dos décadas los estudios de platería de nuestro país se desarrollaban prácticamente ajenos a la existencia de este tipo de obras. Si bien ya existían nociones sobre marcaje extranjero, principalmente francés, inglés y alemán,

14 D. BURSTYN, "The Antique Silver Industry o Hanau". *Silver magazine* (Sep-oct. 1997).
15 C. BLAIR, ob. cit., p. 177.

estas hacían caer a los especialistas en la trampa tejida casi un siglo antes por los plateros de Hanau. Al no poder descifrar todas las marcas que aparecían en las piezas pero reconocer algunas de las improntas -que habían sido imitadas- como procedentes de tal o cual centro, eran piezas que se catalogaron como obras de la Edad Moderna cuando no era así. En los casos en que, además, la marca de autor presentaba un aspecto similar al de otras improntas genuinamente antiguas, el investigador podía concluir que se tratase de un platero sin identificar de la época y procedencia que se le suponían.

Uno de los ejemplos más claros cuya catalogación ha sido reajustada hace menos de una década lo constituye la excelente nave de mesa conservada en el santuario de El Rocío (Almonte, Huelva). En diversos trabajos del último tercio del siglo XX -con autores que toman en consideración lo publicado por Juan Infante Galán en 1977- esta obra fue atribuida al maestro francés Claude Ballín (1615-1678), orfebre que estuvo al servicio del monarca Luis XIII, o a algún otro platero de su círculo más cercano. Sin embargo, tras su estudio pormenorizado y la correcta interpretación de las marcas, se llegó a la conclusión de que se trataba de una pieza producida por la compañía Neresheimer a principios del siglo XX[16]. La interpretación del resto de las marcas que no pudieron ser identificadas en 2008 permite saber que no existe ningún pseudo contraste de la ciudad de Londres dado que fue registrada como pieza de importación en Chester. Además de ser un descubrimiento muy interesante que ayuda a comprender la importancia que tuvieron estos talleres alemanes y la gran difusión de sus obras, esta aportación de García le quita de encima a la nave de El Rocío un manto de falsas leyendas sobre un noble origen.

De entre las muchas naves que han pasado por el comercio del arte en estos años salidas de talleres de Hanau, en la casa de subastas Sotheby's se remató una pieza muy similar a la almonteña durante 2013. Sus detalles técnicos son de calidad algo inferior pero sus marcas indican que salió del mismo taller alemán y que también fue exportada al mercado inglés por Mueller en 1911, en este caso a la ciudad de Londres[17].

Colecciones públicas

Unos años antes, en 2000, el profesor Cruz Valdovinos ya refinaba la catalogación de una pieza conservada en el Museo Lázaro Galdiano que, sin hacer un análisis profundo de cada una de sus partes, bien hubiera podido pasar por una magnífica obra labrada en Augsburgo a mediados del siglo XVII. Se trata de una gran copa con tapa realizada en plata sobredorada que se inspiraba directamente en otras similares creadas en este centro alemán hacia 1650[18]. Hasta que Cruz Valdovinos,

16 G. GARCÍA, "El navío de plata de la Virgen del Rocío". *Laboratorio de arte* nº 21 (2008-2009), pp. 501-507.

17 Obtenido el 12 de mayo de 2017 http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/arts-of-europe-l13302/lot.172.html

18 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 2000, pp. 303-304.

buen conocedor de la platería germana de la Edad Moderna, no realizara esta nueva catalogación, la pieza se había tenido por obra alemana, primero del siglo XVI y más tarde, del siglo XVII, última clasificación que se hizo en base a las opiniones vertidas por Camón Aznar en 1978[19]. La rectificación se realizó, en este caso, por las grandes sospechas que generaban las marcas que aparecen estampadas en los bordes del pie y la copa y, sobre todo, la presencia de la cifra 800, indicativa de la ley del metal empleado en la pieza, que aparece incisa y no estampada en relieve. La cifra de la ley de la plata no fue marca obligatoria en los territorios alemanes hasta la promulgación de las leyes de 1884 y 1886, en que se abolieron de las marcas "provinciales", se establecía el empleo de una marca común para todo el país (luna creciente junto a corona) y se implantaba la indicativa de la ley del metal, siendo 800 milésimas la pureza mínima admitida en piezas de este tipo.

Antes de pensar que se pudiera tratar de un remarcaje realizado en el siglo XIX, seguramente la ausencia de otras marcas anteriores en una pieza de tal calibre y los recursos técnicos empleados en la misma, condujeron a concluir que se trataba de una pieza labrada con posterioridad a las leyes de los años ochenta, cuyas marcas se hicieron de uso obligatorio en 1888. No consta en la pieza, que sepamos, la marca común de Alemania, pero sí dos de las improntas empleadas por la compañía Schleissner und Söhne en Hanau durante el siglo XIX; la más representativa de ellas y que se repite en una parte considerable de sus producciones, es la hoz inscrita en un círculo con pedúnculos. Con esta información se puede llegar a la conclusión de que no se trata de una pieza anterior a 1888 y, sabiendo que uno de los momentos álgidos de este taller se produjo en los últimos años del siglo XIX, podría ubicarse su creación entre este año y 1900. Otra de las marcas circulares que aparece en el pie es la simplificación de un manzano, impronta que se ha detectado tanto en piezas de Schleissner como en otras de Neresheimer, en un momento concreto que también se estima hacia 1900.

De entre otras colecciones públicas en las que se han localizado piezas procedentes de Hanau, se destacan aquí los dos ejemplares conservados en la colección de platería del Museo Nacional de Artes Decorativas[20]. En primer lugar destaca una cruz de altar de apariencia neogótica (Inv. 01662) que pudiera haber tomado como referencia piezas alemanas -más probablemente- o castellanas de hacia 1500. De factura correcta, incurre en algunas cuestiones técnicas poco acertadas, como la reiteración de elementos fundidos con molde o la repetición de los recursos iconográficos del árbol en anverso y el reverso, que la separan totalmente de las obras de la Antigüedad y la ponen en relación con otras formas de carácter pseudogótico. No se trata, en este caso, de un intento claro de emulación y la lectura de sus tres marcas resulta relativamente sencilla: luna creciente junto a corona; hoz dentro de círculo, símbolo corporativo de la compañía Schleissner und Söhne incorporado según Thiele en

19 J. CAMÓN AZNAR, *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, 1978, p. 31.
20 J. ALONSO BENITO, *Platería. Colecciones del MNAD.* Madrid, 2015, pp. 82 y 388.

1888[21], y un cisne explayado dentro de un marco ovalado, impronta que se ha identificado con el periodo de producción del creador de la compañía, Daniel Philipp August Schleissner. Dado que su actividad ha sido documentada hasta 1891, la pieza ha sido catalogada entre los tres años que transcurren desde que la marca alemana del creciente se hizo obligatoria hasta la fecha de la muerte del platero. Se ha mencionado que la marca del ave -que suponemos se trate de un cisne y no de un águila, no solo por su morfología sino por ser esta ave uno de los símbolos de la ciudad de Hanau- pudiera haber sido utilizada durante algunos años más; pensar en una fecha cercana a 1900 tampoco cambiaría esencialmente las circunstancias de esta cruz.

La segunda obra de esta colección de entre las que podemos atribuir con seguridad a talleres de Hanau, es un centro de mesa de perfil mixtilíneo concebido mediante labores mecánicas de estampado y calado (Inv. 07927). Ricamente decorada y empleando una iconografía basada en representaciones de las cuatro estaciones y una escena central protagonizada por grupos de *putti*, la estética que se pretendió imitar en este caso fue la propia del periodo Rococó, aun cuando la rocalla aparece incorporada con verdadera mesura (lám. 1). Dos de las marcas son similares a las de la anterior pieza; salió de los talleres de Schleissner und Söhne aunque la no presencia de la marca personal de Daniel Philipp parece indicar que se trate de una producción algo posterior, de entre 1900 y 1910. Excede, en todo caso, la cronología en que se viene considerando que esta compañía produjo sus piezas más significativas.



LÁMINA 1. *SCHLEISSNER UND SÖHNE. Bandeja (1900-1910). Museo Nacional de Artes Decorativas (Inv. 07927), Madrid.*

21 B.W. THIELE, ob. cit., p. 198.

El Museo Sorolla conserva entre su escasa colección de objetos de plata otro centro de mesa muy similar a este en su estructura, elementos técnicos, motivos decorativos y argumentos iconográficos (Inv. 75035). Aunque se viene considerando como pieza francesa del siglo XIX, pensamos que se trata de otra de las piezas realizadas por la la misma fábrica hacia 1900. Sus marcas, de difícil lectura, no permiten determinar con seguridad ese particular, aunque el resto de los detalles ponen a esta pieza en franca relación con otros trabajos que se estaban realizando en este centro alemán en la fecha estimada[22].

Otras colecciones privadas

También se pueden localizar en otros repertorios privados de este país piezas de diversas calidades e importancia con marcas que permiten determinar claramente a Hanau como centro de origen o, cuando estas no existen, con unos recursos técnicos que las ponen en clara relación con otras piezas que se labraron allá a finales del siglo XIX. Para que no resulte excesivo, aquí solamente se tratarán dos casos[23].

Uno de los más sugestivos, por reunir una buena parte de las características de las piezas realizadas en Hanau, lo constituye una interesante pareja de salseras de plata, de construcción robusta e impecable técnica (lám. 2). Se trata de dos piezas abarquilladas con pies ovalados, vertedor suavemente exvasado y asa en forma de C y apariencia vegetal, realizadas empleando técnicas de batido, repujado, cincelado y fundido. Sus bordes superiores están ondulados por un gallonado y la decoración del recipiente muestra una composición simétrica de largos tallos vegetales rematados en tornapunta y flores de diversas especies que se desdobla para ocupar los dos frentes. Cada flanco muestra un niño cubierto con paño de pureza y dotado de dos pares de alas de mariposa, característicamente cortas en las que se distinguen algunos ocelos. Los pies tan solo muestran su zona principal compartimentada por líneas de proyección radial.

Las marcas indican de forma clara el origen, enfoque comercial y el recorrido que tuvo esta pieza hasta el momento de ser vendida. Contiene cuatro marcas inglesas perfectamente alineadas, cuya lectura de izquierda a derecha es la siguiente:

- León pasante hacia la izquierda dentro de escudete. Marca común para los objetos de plata labrados en territorio inglés, establecida al menos desde 1544 -aunque algunos especialistas hablan de su existencia ya en torno a 1300- y que se sigue empleando en nuestros días para indicar la ley de 925 milésimas (*Sterling*).

---

22 Esta pieza no parece haber sido publicada en ningún estudio hasta el momento, tan solo se ha podido consultar la ficha de catalogación sin autor identificado que, para ella, está dada de alta en el sistema CERES (Red digital de colecciones de museos de España) accediendo a la misma a través de la web del Museo. Obtenido el 17 de mayo de 2017 http://www.mecd.gob.es/msorolla/colecciones/acceso-catalogo.html

23 Por tratarse de colecciones privadas, en este caso no se desvelará la identidad de sus propietarios.



LÁMINA 2. *STORCK & SINSHEIMER. Pareja de salseras (h. 1880). Colección privada, Comunidad de Madrid.*

- P mayúscula dentro de escudete de tipo italiano. Impronta cronológica conocida como *date letter*; esta serie dentro de escudo italiano con características específicas fue empleada entre 1876 y 1895. La letra P indica que la pieza fue marcada en 1890.

- F mayúscula dentro de óvalo. Como antes indicábamos, esta marca era obligatoria para piezas extranjeras que entraban en territorio inglés con intención de ser vendidas. Fue empleada entre los años 1867 y 1904.

- Cabeza de leopardo (no coronado) dentro de escudete. Punzón de ensaye relativo a la ciudad de Londres. Esta variante no coronada se viene empleando desde 1822 y sería el equivalente a la marca de localidad de nuestro país.

Estas cuatro marcas identifican, por tanto, una pieza de plata labrada a 925 milésimas, realizada fuera de Inglaterra e introducida en Londres para su comercialización en 1890. Pero estas salseras tienen otras cuatro marcas que indican su verdadera procedencia, su taller de origen y la identidad del agente que las puso en circulación en Inglaterra.

- S H (coronada con estrella) S. Identifica las producciones de la compañía Storck & Sinsheimer, activa en Hanau entre los años 1874 y 1926. Esta impronta fue posteriormente modificada para incluir sobre la estrella una flor de lis, una transformación claramente enfocada a darle a la marca un aire más manifiestamente francés[24]. La forma simplificada que aparece en esta pieza ya había sido sustituida en 1896.

24 T. GUARRERA, *Pseudo-Hallmarks on Hanau Silver*. Obtenido el 8 de mayo de 2017 http://www.925-1000.com/Fgerman_hanau_marks_01.html

- Dos flores de lis. Separadas de la anterior marca, fueron también un símbolo que aparece con cierta frecuencia en las piezas de esta compañía. Una clara referencia a la flor francesa por excelencia que dejó de ser utilizada en esta forma suelta poco después de ser integrada en el coronamiento de la anterior impronta[25].

- Racimo de uvas. Esta marca, que se relaciona en las producciones de esta compañía desde los años ochenta del siglo XIX, fue una de las denominadas pseudomarcas por Scheffler. Su intención no era otra que la de reforzar el aire francés que ya transmitían las piezas y el resto de los punzones que aparecen en ellas. Un racimo de uvas similar a este, aunque con una estampación de menor tamaño, fue empleado como punzón de recenso en Mantes (Paris *généralité*) entre 1774 y 1780. Improntas similares fueron empleadas posteriormente por el agente Gebrüder Neumann y se han relacionado en piezas de la compañía Weinranck & Schmidt.

- S H. Iniciales con que se diferencian las piezas de Storck & Sinsheimer comercializadas en Londres por su agente Solomon Hertz. Para desarrollar sus actividades, Hertz -de origen judío- fundó la compañía Solomon Hertz & Co, de la que posteriormente participó también su hijo Moses. Aunque no aparece registrado hasta 1891 en los registros de la oficina de ensaye, se sabe, como demuestra esta marca, que ya estaba trabajando en 1890[26].

Entre las marcas de las distintas compañías activas en Hanau por aquellas fechas no parece existir ninguna que identifique piezas creadas específicamente para la exportación. Parece probable que el carácter eminentemente exportador de sus producciones hizo que este particular no fuera considerado.

Dentro de la producción de Storck & Sinsheimer, estas piezas no son las únicas en las que se aprovecha el recurso de los niños con alas de mariposa. Se trata de un elemento profundamente enraizado en la Antigüedad clásica y usado posteriormente por otros estilos y movimientos que la tuvieron como referencia conceptual y estética. Si bien el empleo de personificaciones con alas de mariposa, cortas, trapezoidales y con ocelos, ha sido tradicionalmente asociado a la iconografía de Psique[27], la trasposición de estos elementos a los amorcillos se percibe de manera clara durante el Neoclasicismo y, sobre todo, el Romanticismo. Desde el último cuarto del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX podemos encontrar la presencia de estos atributos no siempre relacionados con la personificación del alma, pero sí dotando

25 Conviene recordar en este punto que, hasta 1789, la mayor parte de las marcas francesas de artífice presentaban una estructura romboidal -que dio lugar al posterior uso del losange- coronada por una flor de lis y tres iniciales en el resto de vértices, dejando en el centro un elemento simbólico de naturaleza muy dispar elegido por el autor. La estrella fue un símbolo empleado de forma reiterativa.

26 *Silver makers' marks.* Obtenido el 16 de abril de 2017 http://www.silvermakersmarks.co.uk/Makers/London-SD-SI.html#SH

27 John Flaxman realizó un popular camafeo con el tema de La boda de Cupido y Psique, reproducción de otra obra del siglo I, en que ambos personajes aparecen representados como infantes. Se conocen reproducciones de esta obra fechadas en 1778, como las dos que se conservan en el Philadelphia Museum of Art. Obtenido el 13 de mayo de 2017 http://www.philamuseum.org/collections/permanent/183245.html?mulR=811451561%7C3

a sus personajes de un sentido más espiritual -inocencia, amor romántico-. En este sentido, se puede destacar una representación similar a las que aparecen en estas salseras, en la obra de Philipp Otto Runge, *El triunfo del amor*, realizada en 1802[28]. No es posible determinar que exista una relación directa entre la emulación de una marca francesa del último cuarto del siglo XVIII y el empleo de unos motivos tan alineados con la estética neoclásica y romántica. Lo que resulta indudable es que lo que se pretendió emular en este caso fue aquel periodo con la creación de diseños específicos, que no hemos sido capaces de relacionar con otras obras de plata francesas o alemanas del siglo XVIII conservadas en la actualidad.

Respecto a la imitación directa de piezas antiguas, se conserva en España un ejemplo muy claro del que, por lo que se ha podido saber, fue un modelo especialmente exitoso entre la clientela de los plateros de Hanau (lám. 3)[29]. También en una colección privada, se trata de un enfriador de botellas labrado a partir del diseño realizado por Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750) para el duque Luis Enrique de Borbón-Condé (1692-1740) en 1723[30]. El resultado fue una pieza con pie circular, recipiente con zona inferior convexa y cuello cóncavo que le aportan un perfil marcadamente sinuoso. Sus asas laterales se despliegan por los flancos del recipiente, representando una sirena de cola doble que, en escorzo, sujeta a una sierpe -también de apariencia acuática- que la supera sobre su cabeza intentando zafarse de sus manos. Los dos frentes del contenedor presentan los mismos elementos iconográficos: en la zona superior, un escudo de armas, perteneciente a la familia real francesa, coronado y alado; en la parte inferior se abre una reserva que alberga la escena de Neptuno conduciendo su carro, tirado por dos hipocampos

Las marcas de este enfriador han sido motivo de controversia desde el primer momento a pesar de ser tan solo dos: una supuestamente de localidad, el arbolito relativo a la ciudad de Augsburgo -en su modalidad de 1685- y otra de autor, corona/RC. La de la ciudad de Augsburgo parece estar tomada de forma literal de alguna obra antigua y la de autor, también parece diseñada para crear sensación de semejanza respecto a algunas otras que, con este atributo, se pueden encontrar en el tercer volumen de la obra enciclopédica del profesor Seling[31]. Respecto a la marca del arbolito que identifica las piezas de Augsburgo, fue empleado en Hanau por diversos talleres como los de Neresheimer, Karl Kurz, Schleissiner o Stork. Parece ser que el origen augsburgués del primero de los Schleissner y su primitivo empleo arraigaron entre las costumbres de otros artífices y sus marcas. Cuando publicamos por primera vez esta pieza, existía cierto debate respecto a la atribución de esta im-

28 A. BOIME, *Historia social del arte moderno. 2. El arte en la época del bonapartismo 1800-1815*. Madrid, 1996, pp. 437-440.

29 J. ALONSO BENITO, "Notas sobre el mercado de arte y platería: un enfriador de botellas del siglo XIX en Zaragoza". *Ars renovatio* nº 4 (2016), pp. 136-153.

30 P. FUHRING, *Juste Aurèlle Meissonnier. Un génie du rococó (1695-1750)*. Turín, 1999, pp. 343-344.

31 H. SELING, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede, 1529-1868: Meister, Marken, Werke*. Augsburgo, 1980, vol. 3.

pronta; mientras había autores que la identificaban como una de las muchas marcas empleadas por Schleissner und Söhne, otros la atribuían a la Georg Roth & Co, empresa activa entre 1891 y, al menos, 1919 que abrazó el estilo francés sin miramientos[32]. La lógica invitaba a pensar que estas letras se tratasen de las iniciales de Roth (R) Company (C), sin embargo, para los aspectos relacionados con la platería de Hanau, lo que parece lógico no siempre se corresponde con la realidad. En 1970, Scheffler ya había localizado sellos de Roth estampados en algunas piezas junto a diferentes marcas apócrifas de la ciudad de Augsburgo[33], sin embargo, este mismo autor identificó esta marca de artífice en un catálogo publicado en 1910 por la compañía Schleissner und Söhne, un documento al cual no hemos podido tener acceso[34]. Según este autor, la grafía de esta impronta "parece corresponderse con uno de los dibujos que aparecen en este catálogo". Sin total seguridad, se podría atribuir la autoría de esta pieza a los Schleissner aunque, de momento, no contamos con las herramientas adecuadas que nos permitan confirmar este particular. Actualmente es la postura más defendida, considerándose su incorporación al repertorio de marcas de esta compañía anterior a 1890.



LÁMINA 3. *SCHLEISSNER UND SÖHNE. Enfriador de botellas (h. 1890). Colección privada, Aragón.*

32 *Hallmarks of Hanau silver. Marks and pseudohallmarks of Hanau (Germany)*. Obtenido el 12 de marzo de 2017 http://www.silvercollection.it/germansilverhallmarks4.html

La empresa fue fundada por G. Roth y August Klietsch como Fabrica de platería, arte y artículos usados antiguos y modernos. Vid. B.W. THIELE, ob. cit., p. 197.

33 W. SCHEFFLER, ob. cit., p. 529.

34 Ibídem, p. 475.

Se conservan bastantes ejemplares con tipos similares en catálogos relativos a la influencia de la corte francesa en la platería del siglo XIX[35]. A parte de los ejemplares que se pueden localizar sin demasiados problemas en el mercado del arte europeo durante los últimos veinte años, una pieza casi gemela a esta se conserva entre los fondos del Victoria & Albert Museum. Sin realizar apreciaciones sobre sus marcas en la ficha que aparece en su página web, los responsables de esta institución londinense han catalogado esta pieza como obra de los Schleissner de finales del siglo XIX[36].

Nota final

Como hemos podido ver, salvo en los casos en que lo que se pretendió hacer fueron reproducciones exactas de piezas antiguas, muchas de las obras realizadas en Hanau de aquellas líneas emuladoras denominadas de "platería antigua", no pasarían la crítica de estilo y, en algunos casos, tampoco la del análisis de los aspectos técnicos. Ya lo percibió Cruz Valdovinos en la copa del Lázaro Galdiano y lo podemos confirmar en otras piezas que aquí se han presentado. Las compañías punteras -las que han sido mencionadas y otras de similar fama- trabajaban sus piezas tomando como referencia diseños que, cuando no imitaban con exactitud obras de la antigüedad, se asemejaban en algunos aspectos a las piezas de platería historicista realizadas en otros países europeos. Los lazos de unión son, precisamente, las innovaciones que estos modelos incorporaban en objetos con aires renacentista o barroco, y que, en el caso de Hanau, rompen la estética de las obras originales con anacronías y otros errores.

Por otro lado, lo que parece fallar es la intención claramente comercial con que se crearon estos objetos, que solo compartían con el hecho artístico la depuración de sus recursos técnicos. Sin embargo, a diferencia de las piezas estrictamente historicistas, que tomaron las formas y la esencia de piezas antiguas para someterlas a un proceso de reinterpretación sin una clara intención imitativa, las aportaciones practicadas en las piezas de Hanau convierten estos objetos en obras pseudorenacentistas, pseudomanieristas o pseudobarrocas. Conforme las modas fueron cambiando y los gustos de los consumidores evolucionaron, en Hanau también fueron retirándose de la producción de piezas tomadas de los estilos históricos del pasado, para trabajar con obras de carácter modernista y, en los últimos tiempos, con referencias al *Art déco*. Aunque estas últimas fueron las menos, dado que la fiebre de la plata en Hanau experimentó un duro golpe con la Gran Guerra y, ya en franca decadencia, terminó por derrumbarse en los albores de la Segunda Guerra Mundial.

35 H.C. COLLISON (ed.), *Versailles: French court style and its influence*. Toronto, 1992, p. 189.

36 *V & A. Search the collections*. Obtenido el 6 de febrero de 2017 http://collections.vam.ac.uk/item/O166198/wine-cooler-schleissner-jd/

El joyero del general Espartero y su esposa Jacinta Martínez de Sicilia

PILAR ANDUEZA UNANUA
Universidad de La Rioja

Indudablemente una de las figuras más relevantes de la España del siglo XIX fue el general Espartero. Su destacada trayectoria militar poniendo fin a la primera guerra carlista con su victoria, sellada en el Convenio de Oñate, escenificada en el Abrazo de Vergara en 1839 y rematada con la toma de Morella en 1840, lo convirtieron en un personaje muy admirado por el pueblo español. Tanto las élites liberales del país, como las clases populares, que lo ensalzaron y lo aclamaron como la "Espada de Luchana", elevando a épicas sus victorias militares, vieron en él al máximo protagonista de una ansiada paz que ponía fin a una larga guerra civil. Respaldado por su fama y como recompensa a sus acciones bélicas, obtuvo de manos de la regente Mª Cristina de Borbón el condado de Luchana y vizcondado de Banderas en 1837, el ducado de la Victoria, con grandeza de España de primera clase, en 1839, así como el ducado de Morella al año siguiente. Todavía en enero de 1872 Amadeo de Saboya lo agraciaría con el título vitalicio de príncipe de Vergara con tratamiento de Alteza[1]. Presidente del Consejo de Ministros en 1840, fue también regente del reino en 1841 cuando Mª Cristina marchó al exilio. Pero el exilio también llegó para él, lo que le llevó a instalarse en Inglaterra donde permaneció desde 1843 hasta 1848. De regreso a España y restituido de todos sus honores, todavía volvería a la primera línea política al ser llamado por la reina Isabel II para presidir el Consejo de Ministros durante el Bienio Progresista de 1854 a 1856, en cuyo mes de julio presentó su dimisión. Poco después decía su adiós a la política y abandonaba Madrid para instalarse definitivamente con su esposa en su residencia de Logroño hasta su fallecimiento en 1879.

1 J. de ATIENZA Y NAVAJAS, *Nobiliario español: diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*. Madrid, 1948, pp. 1521-1522 y 1702-1703.

El 13 de septiembre de 1827 en la logroñesa colegial de Santa María de la Redonda, actual concatedral, contraían matrimonio el entonces brigadier Baldomero Espartero y Jacinta Martínez de Sicilia y Santa Cruz. Tenía él 34 años y ella era una jovencita de apenas 16 años, perteneciente a una acomodada familia de la capital riojana. Instalaron su residencia en el edificio doméstico más relevante del Logroño del siglo XIX, un palacio dieciochesco en la plaza de San Agustín heredado por la señora por vía paterna, que reformaron siguiendo los gustos decimonónicos. Ocuparon la casa de manera intermitente a lo largo de varias décadas, si bien hubo tres periodos en los que permanecieron de forma más prolongada: desde 1827 a 1830; de 1848 a 1854, y desde 1856 hasta el final de sus días[2]. Allí murió la duquesa de la Victoria el 3 de junio de 1878 sin haber otorgado testamento. Su esposo fallecería el 8 de enero del año siguiente[3]. A partir del 25 de junio de 1878 se comenzó a realizar el inventario de bienes en el edificio logroñés donde se recogieron todos los bienes muebles, tanto los correspondientes a la señora como a su esposo, documento que nos permite conocer, entre otros muchos aspectos su joyero. Poco después se procedió a su tasación[4].

La joyería española durante el siglo XIX

Desde que Jacinta contrajera matrimonio y por tanto de la mano de su esposo pudiera exhibirse en sociedad, su vida coincidió en gran medida con el reinado de Isabel II, exiliada a Francia en 1868. Aunque son escasas las joyas de la reina que han llegado hasta nuestros días, la documentación conservada, especialmente inventarios, cuentas y testamentaría, permite constatar la afición desmedida y compulsiva de Isabel II a las joyas, lo que se refleja, además, en sus numerosos retratos. En opinión de Lázaro Milla la acumulación de preseas, tanto en cantidad como en calidad, así como de otros artículos de gran lujo, pudo haber sido una de las válvulas psicológicas de escape de la reina para neutralizar y sobrellevar su solitaria y desgraciada vida, contribuyendo también a ello su inclinación al divertimento, al dispendio y su desordenada vida, lo que contrastaba con su profundo sentimiento religioso. De este modo las joyas con las que se adornaba le habrían hecho verse a sí misma reves-

---

2 F. BERMEJO MARTÍN, *Espartero, hacendado riojano*. Logroño, 2000, pp. 73-82, 83, 91 y 177.

3 Ibídem, pp. 236-24.

4 Archivo Histórico de La Rioja. Protocolos Notariales de Logroño, legajo 7460: Plácido Aragón, 1878, 25-VI: Acta de inventario de los bienes quedados a la muerte de SAS Dª Jacinta Martínez de Sicilia, ff. 919 y ss. Este inventario fue sacado a la luz por F. BERMEJO MARTÍN, ob. cit., p. 76, que lo utilizó fundamentalmente para recomponer la distribución espacial del palacio logroñés y estudiar los bienes raíces del general. Nosotros lo hemos analizado ahora pormenorizadamente en lo relativo a los bienes muebles (ff. 919-1104v) para conocer la joyería. Esta parte del inventario fue realizado desde el 25 hasta el 28 de junio y desde el 1 hasta el 10 de julio. El acta de tasación de los bienes inventariados por muerte de la princesa de Vergara puede verse en el mismo notario logroñés, legajo 7461, 1879, 20-I, ff. 27-194v. Se llevó a cabo desde el 21 de enero hasta el 12 de febrero. No volveremos a ofrecer estas referencias documentales para no resultar repetitivos.

tida de un poder del que en realidad careció y evadirse de la situación política, social y económica tan dramática que atravesaba el pueblo español. No obstante, no podemos perder de vista la finalidad propia de la joyería, es decir, el adorno personal, que encaja perfectamente con el carácter coqueto y femenino de la reina[5].

Emular a la soberana, y por tanto lucir abundantes joyas, fue algo habitual entre las damas de la alta sociedad isabelina, donde el vestido y las alhajas, tal y como recogieron los pintores, se convirtieron en una fuente de información visual primordial sobre el poder y la riqueza de su portadora y en escaparate de su prestigio y *status* social, idea extendida también entre una burguesía cada vez más poderosa. No en vano, el elevado coste de materiales y hechuras eran en sí mismo un lenguaje que hablaban de distinción[6].

Si la sobriedad y el clasicismo abrieron el siglo XIX, el estilo desarrollado por la joyería romántica durante el periodo isabelino se caracterizó básicamente por un progresivo gusto naturalista, donde los diseños imitaban un amplio abanico de formas vegetales, con hojas y flores, y animales. No obstante, la impronta del Romanticismo llevó también hacia los *revival* o diseños historicistas -especialmente Edad Media y Renacimiento-, que hicieron recuperar algunas tipologías y morfologías de épocas pasadas. Los diamantes perdieron su exclusividad y dieron entrada a numerosas piedras de colores que pretendían imitar los colores de la naturaleza y ajustarse a los nuevos gustos artísticos. Y así proliferaron topacios, amatistas, crisoberilos, aguamarinas, granates almandinos y diversas piedras semipreciosas cuyos precios eran inferiores a diamantes, rubíes y esmeraldas. Y a ellas se sumó el azabache, para periodos de luto, y muy especialmente el coral, procedente de Torre del Greco, en las cercanías de Nápoles. Los camafeos, que habían resurgido con el Neoclasicismo a finales del Siglo de las Luces, alcanzaron ahora gran éxito en la joyería. Entre las técnicas más sobresalientes del siglo XIX destacó el esmalte, especialmente el de color azul, seguido del verde, que se aplicó a numerosas preseas. Los engastes se perfeccionaron haciéndolos casi invisibles e introduciendo mayor dinamismo y ligereza a la pieza, reduciendo mucho metal. Entre las monturas más usadas en España, sobresalió la tembladera, ya utilizada en la joyería hispana barroca[7].

---

5 N. LÁZARO MILLA, *Las joyas de la reina Isabel II a través de los retratos del Museo del Romanticismo* en http://www.mecd.gob.es/mromanticismo/colecciones/pieza-trimestre/2011.html (Museo del Romanticismo. Pieza del mes, diciembre 2011, pp. 2-7). Sobre la venta y desaparición de las joyas de Isabel II puede verse: Ibídem, pp. 10-13 y de la misma autora: "Algunas consideraciones acerca de la venta de joyas de Isabel II en 1878", en M.A. HERRADÓN FIGUEROA (coord.), *II Congreso Europeo de Joyería. Verter las joyas. Modas y modelos*. Madrid, 2015, pp. 117-127.

6 A. ARANDA HUETE, "La joyería romántica a través de los retratos de Federico de Madrazo". *Boletín Museo del Prado* nº 34, tomo 16 (1995), pp. 30-31.

7 A. ARANDA HUETE, ob.. cit., p. 32 y "Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* LXVIII (1997), pp. 5-9. L. ARBETETA, *La joyería española. De Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, 1998, pp. 66-67.

El joyero de Jacinta Martínez de Sicilia

La princesa de Vergara custodiaba sus joyas en su propio dormitorio, dentro de un armario secreter. A pesar de que es muy escasa la información que aporta el inventario de bienes, más allá de citar tipologías y materiales utilizados, un análisis global del joyero permite afirmar que la señora participaba indudablemente de las modas vigentes en España. Nada sabemos sobre los talleres de origen de sus preseas, ni el momento en el que las adquirió, pero no podemos perder de vista la presencia de Espartero y su esposa tanto en París, como en Londres y en Madrid, lugares donde bien pudieron haber adquirido sus joyas, sin perder de vista algunas visitas puntuales a ciudades como Zaragoza o Barcelona e incluso la misma ciudad de Logroño que, aunque ciudad pequeña y provinciana, tenía establecimientos donde comprar algunas piezas. En efecto, el brigadier y su esposa partieron para París, ciudad que marcaba las modas internacionales en el vestido y en el adorno, nada más contraer matrimonio y allí permanecieron durante cuatro meses, hasta enero de 1828. Consta de este momento la adquisición de vestidos para la señora, y otros gastos hechos en el viaje sin pormenorizar, por lo que resulta probable la compra de alguna joya, pues Espartero había acumulado un relevante caudal en su estancia americana[8]. Por su parte en la capital británica residieron desde que marcharon al exilio en 1843 hasta 1848. Londres era la capital de aquel imperio victoriano donde también se dictaban algunas corrientes estéticas. Finalmente Madrid, donde Espartero ejerció de regente del reino y por dos ocasiones de presidente del Consejo de Ministros, se había convertido en un importante foco de alta joyería, merced tanto a la demanda de la casa real como a la del círculo cortesano. En la Villa y Corte no solo había reseñables artífices españoles como Narciso Práxedes Soria, platero de oro y diamantista de Cámara desde 1815 a 1847, a quien sucedió en el puesto Manuel de Diego, además de Félix Samper, José Navarro, Francisco Moratilla o Celestino Ansorena, sino que los constantes encargos de la reina más allá de los Pirineos hicieron que joyeros extranjeros abrieran delegaciones en Madrid o se sirvieran de otras joyerías para la venta de sus piezas. Es el caso de los joyeros Hunt & Roskell, Storr & Mortinner, Lemonnier, Dumoret, Drault et Barbier, Petiteau, Goget et Olivet, y Massin. Pero también hubo joyeros extranjeros asentados en la capital española, donde tenían sus propias tiendas, especialmente el italiano Carlos Pizzala y los hermanos franceses Mellerio[9].

El joyero de Jacinta estaba desde luego a la última moda pues las dos tipologías de joyas más exhibidas por las damas del siglo XIX, esto es, aderezos y brazaletes, son las más numerosas en la colección logroñesa. La princesa de Vergara poseía nada menos que trece aderezos o medio aderezos y once brazaletes, piezas que la señora tenía perfectamente ordenadas en sus respectivas cajas y estuches, realizados o forrados en su mayoría en piel de distintos colores, destacando la piel de Rusia, y

8 F. BERMEJO MARTÍN, ob. cit., pp. 81 y 273-274.
9 A. ARANDA HUETE, "Panorama..." ob. cit., pp. 14-23.

terciopelo encarnado, negro y morado. Lamentablemente nada sabemos sobre los diseños de las joyas, y por su relativa baja tasación no parece que fueran piezas extraordinarias, máxime si las comparamos con los precios que figuran en las facturas que giraban los joyeros a la casa real.

Indudablemente el aderezo -*parures*- fue el adorno femenino más destacado del Ochocientos, y fue adquiriendo gran riqueza y vistosidad desde las décadas de 1820 y 1830. Estaba formado por varias piezas haciendo juego entre sí a través de un motivo común en el diseño: collar, uno o varios broches, brazalete, pendientes y anillo eran las preseas más habituales. En los casos más sobresalientes, y muy ligado a la Corte, se incluía una tiara o una diadema, aunque también podía adornase la cabeza con una peineta, heredera de la moda neoclásica cuyo uso se prolongó durante la primera mitad de la centuria. Fue un adorno muy empleado por las damas europeas que se situaba sobre el moño. De metal o concha se adornaba sobre todo con piedras preciosas, semipreciosas, perlas, coral e incluso camafeos[10]. No habiendo pieza para la cabeza, el collar era la joya más destacada del conjunto, pues los amplios escotes de los vestidos, especialmente los de noche, con los hombros desnudos, permitían lucir en torno al cuello piezas destacadísimas y tipologías diversas. Habituales eran los de bolas facetadas decrecientes y los de perlas, si bien entre los diversos modelos sobresalió desde 1830 en la alta joyería el modelo *rivière*, formado por grandes piedras, preciosas o semipreciosas, talladas en chatón, en tamaño decreciente, y con monturas discretas. No se colocaba en la base del cuello, sino que se dejaba caer levemente por el pecho, la espalda y los hombros. Así lo vemos en el retrato de Isabel II de Federico de Madrazo en el Museo del Romanticismo (depósito del Museo del Prado) fechado entre 1844-46 (Inv. DE0009)[11]. No obstante, había también gargantillas más sencillas e incluso cintas de terciopelo ceñidas sobre las que se cosían piezas de formato horizontal o con forma de lazo. Hubo también medio aderezos (*dèmi-papures*), formados sólo por dos piezas, generalmente broche y pendientes, aunque podía haber otras combinaciones e incorporar alguna presea más[12].

En la colección de aderezos de la duquesa de la Victoria, el conjunto más relevante, a juzgar por su tasación más alta, 1.875 pesetas, era el formado por collar, alfiler, pendientes y pulsera, todo ello en oro, piedras azules y brillantes. Le seguía en valor, otro aderezo de turquesas, brillantes y perlas, compuesto exclusivamente por una peineta y un collar, estimado en 1.625 pesetas. Turquesas y brillantes tenía también un tercer aderezo, formado por ramo o peineta, alfiler, pendientes y collar, que se valoró en 500 pesetas. No debe extrañarnos la abundante presencia de turquesas pues estas piedras semipreciosas fueron muy utilizadas en la joyería decimonónica como lo atestigua el aderezo de turquesas y brillantes que tenía la propia reina Isabel o el que luce Matilde de Aguilera y Bamboa en el retrato que de ella hizo

10 Ibídem, pp. 11-12 y "La joyería…" ob. cit., p. 34. M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "La joyería en la construcción de la apariencia: joyas decimonónicas en los tesoros sevillanos", en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 2009, p. 4.

11 A. ARANDA HUETE, "La joyería…" ob. cit., p. 35. N. LÁZARO MILLA, ob. cit., p. 23.

12 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, ob. cit., p. 6.

en 1873 Federico de Madrazo[13]. La misma tasación de 500 pesetas se otorgó a otro aderezo de oro, jacintos y brillantes, compuesto en este caso por brazalete, alfiler y pendientes. Precisamente las mismas piedras, jacintos y brillantes, estaban presentes en un aderezo realmente extraordinario realizado por Mellerio Hermanos para la reina, compuesto por diadema, collar, aretes, *corsage*, dos alfileres, una cintura y una pulsera por el que la casa francesa cobró 125.068 reales en 1862[14].

Los demás aderezos o medio aderezos de la duquesa de Morella, si atendemos a sus tasaciones que oscilan entre las 40 y las 375 pesetas, no debían de ser piezas muy significativas, pero ponen de manifiesto los gustos decimonónicos por el uso de determinados materiales que sitúan a esta dama una vez más a la última en el consumo suntuario. Tan de moda estaban los topacios -Narciso Práxedes Soria compuso sendos aderezos en 1843 combinando estas piedras y brillantes para la reina y su hermana Luisa Fernanda-, que en el inventario de Jacinta se creyó que eran topacios los protagonistas de un aderezo formado por collar, pendientes y tres broches, si bien en la tasación resultaron ser realmente de ámbar[15]. Había otro aderezo de ópalo -compuesto por collar, alfiler y pendientes-, piedra que se descubre también en varias piezas del joyero real: una botonadura de Celestino Ansorena y una sortija, en ambos casos combinada con brillantes[16]. Presente estaba en el joyero logroñés el esmalte azul, combinado con diamantes rosa, en el aderezo formado por brazalete, pendientes y alfiler. Muy habitual resultó también el coral, que aportaba gran colorido a la imagen femenina. En España había estado ligado a la indumentaria popular, pero pasaron a un uso más aristocrático por influencia francesa donde la duquesa de Angulema impuso su moda a principios de la centuria[17]. Normalmente llegado de Nápoles, se tallaban las cuentas con formas circulares para collares y pulseras y aperilladas para pendientes, mientras para los broches se realizaban composiciones florales y lazos, tal y como puede verse en la pintura y en las piezas que se han conservado, por ejemplo, en algunos tesoros marianos de Andalucía, como la Virgen de los Reyes de Sevilla[18]. La duquesa riojana poseyó un aderezo de coral formado por collar, pendientes, dos brazaletes y alfiler. Sus 100 pesetas de tasación quedaban bien lejos de los 63.200 reales que cobró en 1854 el joyero francés Petiteau por el conjunto de coral, plata repujada esmaltada de negro formado por *bandeau*, collar, peineta, peto y brazalete para la reina, a quien debía de gustar mucho este material a juzgar también por el encargo que hizo de un collar de cuatro hilos de cuentas gordas y pendientes con grandes perillas a Manuel de Diego y Elvira, u otro collar de coral que salió de los talleres Ansorena[19]. Entre las damas de la nobleza, siguiendo las obras de Federico de Madrazo, se observa su uso, en unos casos de manera discreta

13 A. ARANDA HUETE, "La joyería…" ob. cit., pp. 45-46 y "Panorama…" ob. cit., p. 11.
14 A. ARANDA HUETE, "Panorama…" ob. cit., p. 23.
15 Ibídem, p. 17.
16 Ibídem, p. 21.
17 A. ARANDA HUETE, "La joyería…" ob. cit., p. 32.
18 M.J. MEJÍAS, ob. cit., pp. 12 y 15.
19 A. ARANDA HUETE, "Panorama…" ob. cit., pp. 15 y 21.

como se ve en el retrato de Josefa Coello de Portugal, fechado en 1855, que lleva una sencilla pulsera, y en otros a través de piezas mucho más ostentosas como se observa en Luisa de Sassecorut y Pacheco, de 1869, o María del Rosario Falcó u Osorio, condesa de Siruela, de 1873, en ambos casos con collares de grandes cuentas esféricas de varias vueltas[20]. También estuvieron de moda algunas piezas realizadas con lava. Es el caso de nuestra protagonista que contó con un medio aderezo de lava del Vesubio compuesto por brazalete, pendientes y alfiler. Aunque nada se dice sobre su morfología, este tipo de piedra fue empleado normalmente para hacer camafeos de bajo coste sustituyendo al ágata, el ónice y la calcedonia, materiales utilizados en la alta joyería sobre ricas monturas de oro decoradas con perlas y piedras precio[21]. Finalmente había en el joyero cuatro medio aderezos formados exclusivamente por alfiler y pendientes. El primero estaba realizado en oro y piedras moradas, el segundo en ébano con remates en oro, del tercero sólo se le calificaba como miniatura y el último era de oro y perlas.

Además de los brazaletes y pulseras que formaban parte de los mencionados aderezos, la princesa de Vergara tenía en su haber otros once brazaletes, la joya estrella del siglo XIX. Tanto para uso cotidiano como de gala, podía colocarse directamente sobre la piel o sobre el borde del guante. Su morfología era muy variada, de modo que los había formados por sencillos aros rígidos, por cuentas esféricas de piedras, piezas articuladas, cintas esmaltadas con un medallón central, bien de tipo vegetal, bien con un retrato o camafeo, y cierres ornamentales de formatos diversos como hebillas y medallones con miniaturas y guardapelos[22]. El más sobresaliente, y la pieza más costosa de todo el joyero, valorada en 2.625 pesetas era un brazalete de oro con una esmeralda grande y brillantes. Le seguía con una tasación de 375 pesetas otro ejemplar, también de oro, con tres perlas, brillantes, esmeraldas y rubíes. De oro y con un único diamante era un tercer ejemplar, valorado en 300 pesetas. Brillantes y perlas estaban presentes en otros dos: uno en el que se combinaban dos brillantes y dos perlas y otro con un único brillante y seis perlas, tasados en 175 y 275 pesetas respectivamente. A pesar de la presencia puntual de perlas en estos ejemplares, llama poderosamente la atención la escasez de estas esferas de nácar en el joyero de la princesa, máxime cuando fueron preseas profusamente utilizadas a lo largo de toda la centuria extendiéndose por todas las tipologías, especialmente los collares que podían incorporar una pieza central con forma aperillada, como se ve en algunos retratos de Isabel II.

La técnica del esmalte, tan exitosa durante el siglo XIX, se hallaba en varios brazaletes: uno de oro esmaltado en azul y negro con diamantes rosas, que fue valorado en 175 pesetas. Otro era de oro y en él se combinaban piedras negras y esmalte negro y perlitas. Un tercer ejemplar, nuevamente de oro, combinaba el esmalte verde con una perla y de él a través de una cadenita colgaba un alfanje, tasado en 125

20 A. ARANDA HUETE, “La joyería…” ob. cit., pp. 41 y 45.
21 A. ARANDA HUETE, “Panorama…” ob. cit., p. 8.
22 Ibídem, p. 13. M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, ob. cit., p. 11.

pesetas. Más sencillos debían de ser un brazalete de oro liso, tasado en 20 pesetas y otro de 100 del que pendía un corazón. Los objetos colgantes de pulseras y brazaletes fueron muy frecuentes desde los años sesenta como se aprecia, por ejemplo, en el retrato que Madrazo hizo de la marquesa de Alcañices en 1863, aunque este tipo de objetos, que podían desprenderse para lucirse como broches o en collares, lo vemos también en el retrato que el mismo pintor hizo de Josefa Coello de Portugal en 1855[23].

Como joyas sentimentales podemos calificar finalmente los dos últimos brazaletes de la señora: uno de oro mate en el que se podía leer la inscripción *Remember*, que quizás pudo haber sido comprado en Londres y ser un regalo del general a su esposa, y otro de oro que contenía un camafeo con el retrato del duque. Precisamente fue en la Inglaterra victoriana donde la joyería sentimental y conmemorativa tuvo un gran desarrollo con piezas cargadas de simbolismo que a menudo incorporaban miniaturas con retratos de seres queridos, o que adoptaban forma de pequeños receptáculos donde custodiar recuerdos personales como un mechón de cabello de la persona amada. La moda se extendió por Europa a través de Francia, convirtiéndose en un elemento de elegancia y distinción[24]. Así lo vemos por ejemplo en el cuadro Isabel II niña estudiando Geografía de Vicente López Portaña, o en el retrato de su hermana la infanta Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpensier, en el retrato que hizo Federico de Madrazo fechado en 1851. Ambas lucen en su brazo derecho un brazalete con un medallón con retrato que parece además ser guardapelo[25].

La condesa de Luchana dispuso también para el adorno de su vestido de varias joyas entre las que destacaba por su precio de 1.500 pesetas un ramo de pecho, del que solo sabemos que era de brillantes. Cabe la posibilidad de que se trataba de un *devant en corsage* o *stomacher*, heredero de los petos hispanos del siglo XVIII, especialmente de moda desde la década de 1850, que se colocaban sobre el corpiño a la altura del pecho. Pero también podría tratarse de una pieza asimétrica e incluso incorporar algún muelle para dotar de movimiento y efectos lumínicos a las piedras, perlas y esmaltes que embellecían los diseños naturalistas generalmente de tipo vegetal y floral, como ocurre con un broche tembladera del Museo del Romanticismo (nº 2.659)[26]. Había también en este joyero un sencillo broche esmaltado con escudo y corona. Sin embargo, no figuran en el inventario los broches que luce la señora en el retrato que de ella hizo José de Madrazo en 1840, hoy en paradero desconocido, en el que se aprecian sendos broches similares con forma de losange invertido ubicados sobre el escote del vestido: uno en el pecho y otro en el hombro izquierdo, lo que hace pensar en un tercer ejemplar similar sobre el otro hombro para guardar

23 A. ARANDA HUETE, "La joyería..." ob. cit., pp. 40 y 44-45.

24 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, ob. cit., pp. 10-11.

25 A. ARANDA HUETE, "La joyería..." ob. cit., p. 38. N. LÁZARO MILLA, ob. cit., pp. 18-19.

26 A. ARANDA HUETE, "La joyería..." ob. cit., p. 36 y "Panorama..." ob. cit., p. 13. M. RODRÍGUEZ COLLADO, "Broche tembladera", en L. ARBETETA, ob. cit., p. 187.

simetría[27]. Descartamos que estas joyas pintadas se correspondan con los tres broches del aderezo de ámbar de la princesa, pues el color grisáceo que presentan en la la pintura nos conduce más hacia materiales como la plata y los brillantes, y se aleja de los tonos amarillentos de la resina fosilizada. Pudo el pintor haber inventado estas joyas, pero más probable es que dichas alhajas hubieran sido transformadas en otras nuevas, procedimiento muy habitual entre las damas para adaptar su joyero a la evolución de gustos y modas.

Muy en boga estuvieron también en la época romántica los alfileres, que podían adornar el traje, pero también el cabello a través de sus decoradas cabezas. Jacinta poseyó nada menos que quince alfileres y tres agujas, respondiendo todos ellos a la estética vigente. En su mayoría de oro, había tres ejemplares con topacios, piedra extraordinariamente de moda por entonces, tal y como hemos apuntado líneas atrás. Cabe aquí recordar el regalo de dos coronas y un rostrillo de brillantes y topacios que ofreció la reina a la Virgen de Atocha en 1852, realizadas por Narciso Soria, que han llegado hasta nuestros días[28]. Había también otros tres alfileres esmaltados, uno de ellos formando un racimo de uvas con perlas, que resultó el de más valor con 60 pesetas; otro incorporaba turquesas y perlas, otro era de coral formando una corona ducal y la misma forma tenía otro de marfil. Cabe finalmente destacar un alfiler con un camafeo con figuras y dos ejemplares que integraba los retratos de la señorita Gurrea y la condesa de Torrejón[29], este último con una "labor de pelo" por detrás, que hace alusión a una variedad de joya muy extendida en el siglo XIX que, por motivos sentimentales, incorporaba labores realizadas con cabello natural de un ser querido, o, como hemos adelantado ya, un receptáculo, como parece el caso, en el que se custodiaba un mechón, en ocasiones acompañado de un retrato, bien pintado o fotográfico[30].

Frente a épocas anteriores, los pendientes no tuvieron gran desarrollo en el siglo XIX. Indudablemente las modas en el peinado tendentes a ocultar las orejas favorecieron los pendientes pequeños de tipo naturalista, si bien, conforme fue despejándose el rostro, estas joyas fueron ganando protagonismo a lo largo de la centuria[31]. Jacinta poseyó además de los que formaban parte de aderezos o medio aderezos, unos pendientes de oro con un brillante cada uno tasados en 400 pesetas. Curiosos

27 Creemos que este retrato se corresponde con el subastado en J.C Naon & Cía S.A de Buenos Aires en agosto de 2009, según se desprende del catálogo de la casa de subastas que figura en Internet. Un boceto del mismo se custodia en la Colección Madrazo de la Comunidad de Madrid: J. JORDÁN DE URRÍES DE LA COLINA, "Retrato de la duquesa de la Victoria", en *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, pp. 238-239.

28 F.A. MARTÍN, "Rostrillo y corona de Niño", en L. ARBETETA, ob. cit., pp. 190-191.

29 F. BERMEJO MARTÍN, ob. cit., p. 76. La señorita Gurrea era hija del general Gurrea y la condesa era sobrina de Jacinta.

30 J. CARRERA JIMÉNEZ y N. LÁZARO MILLA, *Alhajas para el recuerdo: joyería y luto en el Museo del Romanticismo* en http://www.mecd.gob.es/mromanticismo/colecciones/pieza-trimestre/2015.html (Museo del Romanticismo. Pieza del trimestre, octubre-diciembre 2015, pp. 16-33).

31 A. ARANDA HUETE, "La joyería…" ob. cit., pp. 36 y 41.

resultan otros pendientes y alfiler negro realizados "con esmalte de oro, de las granadas arrojadas por los carlistas a esta ciudad de Logroño", valorados en 7 pesetas.

En el joyero se custodiaban también varios medallones, uno de concha con corona ducal y otro pequeño que se correspondía con un guardapelo de oro esmaltado. No faltaban tampoco las medallas de tema religioso. Si bien es cierto que la joyería de tipo devocional había vivido sus momentos de mayor esplendor durante los siglos del Barroco, las devociones particulares todavía quedaban patentes a través de estas piezas que siguiendo la tradición adornaban al mismo tiempo que protegían al portador. Además de dos medallitas muy pequeñas, figuraba una medalla de oro de Nuestra Señora de Guadalupe. Es posible que fuera una joya recibida de su abuela paterna, llamada también Guadalupe, que debió de influir para que su nieta fuera bautizada como María Jacinta Guadalupe. Una medalla de oro con una miniatura de la Virgen de la Silla, tasada en 125 pesetas, y una cruz esmaltada y brillantes con su collar de oro que se estimó en 275 pesetas completaban el apartado de joyería devocional.

La princesa disponía de seis anillos sueltos. Todos eran de oro y, excepto uno liso, los demás incorporaban piedras. El más valorado fue uno con cinco brillantes (245 pesetas), seguido de otro, semanario, con siete (125 pesetas), otro con tres (62 pesetas), otro de ópalo con chispas de brillantes (35 pesetas) y finalmente otro con perlas y rubíes (10 pesetas). La duquesa de la Victoria tuvo un reloj pequeño de oro, con granates, broche y cadena, valorado en 350 pesetas, así como de una cadena larga y estrecha de oro para reloj. Aunque en el ámbito femenino no tuvieron tanto desarrollo como en el masculino no podemos dejar de citar los botones. Además de cuatro ejemplares de pasta, la señora poseyó cuatro pares para guantes: dos de oro y otros dos de piedras encarnadas.

Si hubo un tipo de joya que proclamaba públicamente la cercanía de una dama a la Corte y a la reina, al margen del poder adquisitivo que tuviera, ese fue la condecoración, que se correspondía con una concesión real directa y se manifestaba tanto en los hombres como en las mujeres a través de insignias (cruces o medallas), acompañadas en los más altos grados de la banda correspondiente que se lucía terciada con vestido de gala. Jacinta fue nombrada Dama de Isabel II, y como tal dispuso de la preceptiva banda encarnada y la insignia esmaltada con brillantes, que contenía las iniciales RY. La presea fue devuelta a palacio tras el fallecimiento de la señora, junto con otra insignia más pequeña de la misma naturaleza, también esmaltada, con lazo encarnado. Joyas similares lucen la duquesa de Alba, la marquesa de Alcañices y la condesa de Guaqui-duquesa de Villahermosa en los retratos que de ellas hizo Federico de Madrazo en 1855, 1863 y 1877 respectivamente[32]. La condesa de Luchana poseía otras dos condecoraciones cuya adscripción en el inventario no se especifica, si bien por sus características las hemos identificado con la portuguesa Real Ordem des Damas Nobres de Santa Isabel y la española Real Orden de las Damas Nobles de la reina María Luisa. La primera era una orden exclusivamente femenina muy

32 J.L. DÍEZ GARCÍA, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid, 1994, pp. 42, 292 y 338-341.

restringida, fundada en 1801 por la princesa Carlota Joaquina y autorizada por su esposo, el entonces príncipe regente Juan. La banda estaba formada por dos franjas rosa palo con una blanca de igual anchura en medio, y la insignia, de oro y esmaltes era un medallón coronado con la escena esmaltada de santa Isabel dando limosna a un pobre, rodeada de una orla de rosas, y con el lema *Pauperum Solatio*. Por su parte la Orden de las Damas Nobles de la reina María Luisa nació de la mano de Carlos IV a instancias de su mujer la reina María Luisa en 1792. Única distinción española privativa de las señoras y reservada a la primera nobleza, a su carácter dinástico originario que vinculaba a las agraciadas con la reina y la familia real, a mediados del siglo XIX se convirtió también en un medio para recompensar los méritos de los maridos de las agraciadas, como puede ser el caso de Jacinta Martínez de Sicilia. Su banda de moaré de seda y algodón era blanca con fajas exteriores moradas y de su extremo colgaba una cruz de ocho puntas de oro y esmalte con la imagen de san Fernando esmaltado en el centro portando espada y orbe. En el reverso la cifra de la reina y una inscripción con el nombre de la orden[33]. En el retrato de José de Madrazo la princesa de Vergara luce la banda terciada por debajo del pecho y con el lazo dispuesto en el lado izquierdo. Por su parte Federico de Madrazo nuevamente nos muestra estas insignias a través de los retratos de Isabel II (1844, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), de la infanta Isabel (1880, Patrimonio Nacional. Palacio Real) o de Josefa Coello de Portugal (1855, Museo del Prado)[34].

Aunque no pueden ser consideradas estrictamente joyas, no podemos dejar de mencionar otras piezas que indudablemente contribuían de alguna manera a embellecer la imagen de su portadora. Nos estamos refiriendo a los rosarios, los abanicos, los tarjeteros y las cajas de rapé. En el caso de los rosarios Jacinta poseía un ejemplar de piedras oscuras engarzadas en oro con una medalla también de oro, que se tasó en 150 pesetas, otro rosario de tamaño grande con piedras blancas, montado con plata sobredorado y un tercer ejemplar pequeño de piedras blancas y oro con medallita de plata. Entre los seis tarjeteros que tenía la señora, tres eran de nácar, uno de piel de Rusia, otro mostraba un retrato o figura de mujer y el último era de plata y esmalte. Amplísimo resultaba el apartado de abanicos, con quince unidades. Aunque sólo en uno de ellos denominado "de chinos" detectamos varillas de plata sobredorada, indudablemente el nácar, el marfil y las ricas telas debieron de resultar complemento imprescindible para el embellecimiento de la duquesa, que poseía también una caja de plata de rapé, tipología muy de moda desde el siglo XVIII.

El joyero de Baldomero Espartero

Frente a la riqueza de los joyeros femeninos, el hombre decimonónico fue muy parco en el uso de preseas para su adorno, resultando los alfileres de corbata, los

33 A. de CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, *La Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa (fundada en 1792)*. Madrid, 1998.

34 J.L. DÍEZ GARCÍA, ob. cit., pp. 182-185, 262-263, 348-349.

gemelos, botones, anillos, leontinas y cadenas las alhajas más habituales, a las que se unieron en casos muy puntuales insignias de tipo civil y militar, significando con ello la pertenencia a una orden y el reconocimiento a los logros y méritos obtenidos. A todo ello se unieron otras piezas, ajenas al traje, como tabaqueras, tarjeteros, encendedores, petacas, boquillas para cigarro, lentes y bastones. No obstante, aunque la discreción triunfó entre los hombres, sus joyas participaron de las características propias de la época, como el naturalismo, la introducción de piedras semipreciosas que vinieron a unirse a las preciosas usadas tradicionalmente, y nuevas técnicas como el esmalte[35].

El general Espartero responde con claridad a este planteamiento de la época. Pero incluso lo sobrepasa pues la austeridad en su joyero es absoluta. Llama enormemente la atención la ausencia de determinadas piezas muy habituales incluso entre los burgueses. No hay relojes, cadenas, ni leontinas, ni hallamos botonadura alguna, ni siquiera gemelos. Tampoco figuran en su haber alfileres de corbata, indudablemente la joya más extendida entre el género masculino, si bien en este caso sospechamos que entre los múltiples que custodiaba su esposa algunos fueran para lucimiento del militar. En su haber, hallados en su biblioteca, solo se encontraron cuatro bastones y numerosas condecoraciones.

Los bastones eran símbolo de elegancia masculina y refinamiento y se convirtieron en el siglo XIX en complemento indispensable de todo caballero[36]. Desconocemos la morfología de estas piezas que concentraban habitualmente su riqueza en el puño. Dos eran de concha con empuñadura de oro, otro de caña, también con puño de oro, y el cuarto de madera rematado por una piedra encarnada.

Por su parte las condecoraciones se hallaron en dos cajas. Eran veintitrés cruces, algunas con sus bandas, cuya adscripción no se especificó. A ellas se unían el collar de la Insigne Orden del Toisón de Oro y otros tres collares con sus cruces. Aunque el inventario no las filió con orden alguna, por su descripción y cotejando los tres retratos de Espartero salidos de los pinceles de Antonio María Esquivel entre 1841 y 1842, muy similares entre sí en lo relativo a indumentaria y adorno, conservados en la Diputación de Cádiz, el Ayuntamiento de Sevilla y el Senado de España[37] (lám. 1), las hemos podido identificar. De este modo, sobre su uniforme de gala, los collares se corresponden -en sentido descendente desde el cuello- con la portuguesa Ordem Militar da Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito (reestablecida por el príncipe regente Juan en 1808), el mencionado Toisón (fundación de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en 1430), la Real y Distinguida Orden española de Carlos III (erigida

35 N. LÁZARO MILLA, *La joyería masculina en el Museo del Romanticismo* en http://www.mecd.gob.es/mromanticismo/colecciones/pieza-trimestre/2014.html (Museo del Romanticismo. Pieza del trimestre, abril-junio 2014, pp. 3-6).

36 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Un ejemplo de joyería masculina: empuñaduras de bastón del violinista Pablo Sarasate", en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 343-363.

37 A. de la BANDA Y VARGAS, *Antonio María Esquivel*. Sevilla, 2002, pp. 103-104 y lám. 14. C. REYERO, "Sevilla y las políticas de propaganda visual durante la regencia de Espartero". *Laboratorio de Arte* nº 25, 2 (2013), p. 711.



LÁMINA 1. *ANTONIO MARÍA ESQUIVEL*, *Retrato de Baldomero Espartero (1842), óleo sobre lienzo, 90 x 60 cm. Patrimonio Histórico-Artístico del Senado. Madrid*. (Fotografía Oronoz).

por el monarca de este nombre en 1771) y la británica Most Honourable Military Order of the Bath, establecida por Jorge I en 1727 y concedida a Espartero por la reina Victoria durante su exilio en Inglaterra. Todas estas preseas fueron devueltas tras el fallecimiento del duque por gozarlas, como era habitual, en usufructo. Asimismo el duque luce en el lado izquierdo de la casaca -acompañadas de sus bandas terciadas- las placas correspondientes a la grandes cruces de la Real Orden de Isabel la Católica, de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo, de la Légion d´Honneur francesa, así como nuevamente de la portuguesa Orden de la Torre y de la Espada y de la inglesa Orden del Baño[38]. Aunque no parece visualizarse en los retratos, Espartero estaba también en posesión de la gran cruz lauredada de San Fernando, según se desprende de su escudo de armas.

En el cuarto de vestir de Jacinta se halló un bocado, cabezada y bridas de plata para caballo, que se estimó en 140 pesetas. Como otros objetos allí custodiados, probablemente eran del duque de la Victoria, y quizás pudo haberlas lucido en algún corcel acompañadas de una montura compuesta por mantilla de terciopelo bordada de oro, caparazón de piel negra, sobre mantilla de paño con franja dorada y sobrecaparazón de piel de tigre con la cabeza. En la misma habitación se guardaban dos libros forrados en tafilete verde que contenían la concesión de los títulos nobiliarios del ducado de la Victoria, con grandeza de España de primera clase, y el del condado de Luchana. Ambos tenían un medallón de plata con un sello de cera y se conservaban en sendas cajas: una de terciopelo encarnado y otra con forma de libro respectivamente.

El general dispuso en su casa de diversos regalos de oro y plata ofrecidos por numerosas instituciones y ciudades del país. Por su relación con el ámbito de la joyería cabe destacar una cajita de oro, obsequio de la Milicia Nacional de Madrid, que bien pudiera corresponderse con una tabaquera, tasada en 275 pesetas, una cartera de plata con forma de portapliego, con las armas de España y una inscripción "Las Cortes Constituyentes al General Espartero. 1837", que quedó fuera de la tasación, o una medalla de oro regalada por el Ayuntamiento de Pamplona estimada en 272 pesetas. Figuraban también dos coronas argénteas con hojas de laurel -una de ellas combinada con hojas de roble-, que presentaban sendas inscripciones: "Al Excmo. Sr. D. D. L. V." y "El 1er Bn de la M. N. de Zaragoza al héroe de Luchana, Bilbao", a las que se adjudicó un valor de 70 y 150 pesetas respectivamente. Pero entre todas las dádivas, indiscutiblemente la más relevante, tanto por su valor como por su significación, era una petaca de oro con muchos brillantes y los retratos de la reina Isabel II y su madre Mª Cristina. Se guardaba en una caja junto con una carta fechada el

38 Sobre las mencionadas órdenes y sus respectivas insignias puede verse: F. FERNÁNDEZ DE LA PUENTE Y GÓMEZ, *Condecoraciones españolas: órdenes, cruces y medallas civiles, militares y nobiliarias*. Madrid, 1953. A. de CEBALLOS-ESCALERA Y GILA y F. GARCÍA-MERCADAL Y GARCÍA-LOYGORRI, *Las Órdenes y Condecoraciones civiles del Reino de España*. Madrid, 2003. A. de CEBALLOS-ESCALERA Y GILA (dir.), *La Insigne Orden del Toisón de oro (1430- 1996)*. Madrid, 1996. A. de CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, *La Real y Americana Orden de Isabel la Católica (1815-2015)*. Madrid, 2015. J.C. RISK, *The history of the Order of the Bath and its insignia*. London, 1972. *Ordens honoríficas portuguesas*. Lisboa, 1968, p. 31 y ss. J.V. BRAGANÇA, *El Rei D. Joao VI e a Ordem da Torre e Espada*, 1808-1826. Lisboa, 2010. *L'Ordre de la Légion d'honneur*. Panazol, 1996.

8 de abril de 1840 que la regente de su puño y letra había dirigido al duque acompañando al obsequio. Posiblemente, y a la luz de su data, se trataba de un regalo de agradecimiento por la victoria sobre los carlistas. El precio de su tasación, 11.350 pesetas, nos muestra el objeto más caro de toda la casa. Su valor económico, su origen y su naturaleza nos hablan de una pieza llegada de Villa y Corte y con toda probabilidad salida del obrador de algún significativo joyero de la época, bien español o extranjero, pero en cualquier caso muy ligado a las damas de la familia real española.

En suma, nos hallamos ante un relevante joyero decimonónico, que responde, especialmente en el ámbito femenino, a las modas vigentes en la España isabelina, tanto en lo relativo a las tipologías como a los materiales utilizados. No obstante, resulta llamativo que una de las personalidades más relevantes del momento, como fue el general Espartero, apenas contara con joyas masculinas más allá de las condecoraciones civiles y militares con las que fue distinguido.

Las joyas adquiridas por la reina madre María Cristina de Habsburgo-Lorena (1902-1929)

AMELIA ARANDA HUETE
Patrimonio Nacional

El rey Alfonso XII, tras el fallecimiento de su esposa María de las Mercedes de Orleans, se casó en segundas nupcias con la archiduquesa austriaca María Cristina de Habsburgo-Lorena. Hija de los archiduques de Austria Carlos Fernando e Isabel Francisca, era prima segunda de los emperadores Francisco José de Austria y Maximiliano I de México. La ceremonia religiosa se celebró en Madrid, en la basílica de Atocha, el 29 de noviembre de 1879.

La novia aportó como parte de su dote joyas valoradas en 235.825 florines[1] de Austria (560.161 pesetas)[2]. La pieza más valiosa fue una diadema, estimada en 110.000 florines, guarnecida con grandes diamantes talla brillante con un peso de 350 quilates. Además, entre sus joyas la archiduquesa trajo dos diademas más: una, engastada con brillantes que pesaron 220 quilates, apreciada en 35.000 florines y otra, adornada con trece zafiros y varios brillantes, en 29.900 florines[3]. Otras joyas de la dote de María Cristina fueron: un broche tasado en 12.000 florines[4]; un collar de brillantes en 10.000 florines; un lazo de brillantes en 5.500 florines; una guirnalda

1 1 florín: 2,37 pesetas aproximadamente.

2 En adornos para el tocado 24.000 florines (57.007 pesetas) y en ropa blanca 36.000 florines (85.510 pesetas). Según inventario fechado el 28 de noviembre de 1879. Archivo General de Palacio (en adelante AGP). Administración General (en adelante AG), leg. 1182.

3 Los zafiros pesaron en total 50 quilates y se tasaron en 20.000 florines. Los brillantes pesaron 60 quilates en 9.900 florines.

4 De los cuales 6.000 florines correspondían a un zafiro de 30 quilates, 500 florines a veinticinco brillantes de 4 quilates cada uno y 5.500 florines a dieciocho brillantes más pequeños.

representando un helecho[5] en 5.000 florines; un aderezo compuesto por un broche y un par de pendientes de rubíes balajes (topacio quemado) y 25 quilates de brillantes en 4.000 florines; otro integrado por una cruz y un par de pendientes de perlas y brillantes en 1.600 florines; un ramo representando un edelweiss guarnecido con brillantes[6] en 3.500 florines; dos hilos con 128 perlas en 11.000 florines; una flor de brillantes en 1.100 florines; un broche en forma de pensamiento con perlas y diamantes en 150 florines; una insignia de la orden española de María Luisa con diamantes y amatistas en 2.000 florines; una cruz de perfil romboidal en 150 florines; tres broches, uno con forma de ángel con el cuerpo esmaltado y las alas cuajadas de brillantes en 200 florines; otro en forma de flecha con perlas y diamantes en 100 florines y otro representando un lagarto engastado con 16 quilates de brillantes en 2.200 florines. Por ultimo, siete pulseras: una en forma de faja con 6 quilates de brillantes en 800 florines; otra con un rubí, un zafiro y brillantes en 450 florines; otra con la inscripción "Recuerdo" realizada con diamantes montados en oro en 300 florines; otra con un zafiro, dos rubíes y dos brillantes en 300 florines; otra con tres brillantes y rosetas de diamantes en 200 florines; otra con una estrella de brillantes engastada en un aro de esmalte con la inscripción "ella te guiará" en 300 florines y otra muy sencilla adornada con un ancla y una bandera esmaltada en 75 florines[7].

El rey Alfonso XII regaló a su prometida joyas elaboradas en los talleres del joyero diamantista Francisco Marzo, con tienda abierta en la carrera de San Jerónimo, valoradas en 3.140.000 reales. Todas las joyas estaban guarnecidas con diamantes talla brillante. El conjunto estaba integrado por: una corona tasada en 700.000 reales; un collar también en 700.000 reales; un alfiler en 160.000 reales; dos pulseras en 300.000 reales; otra corona en 280.000 reales; otro collar en 500.000 reales y otro alfiler grande en 500.000 reales[8] (lám. 1).

Alfonso XII falleció prematuramente el 25 de noviembre de 1885. María Cristina asumió la Regencia durante la minoría de edad de su hijo el futuro Alfonso XIII, es decir, desde 1885 a 1902, año en que su hijo alcanzó la mayoría de edad y fue proclamado Rey. A partir de este momento María Cristina se convirtió en Reina madre hasta su fallecimiento el 6 de febrero de 1929. Las adquisiciones de joyas realizadas durante estos años son las que van a centrar nuestro estudio apoyándonos en los documentos conservados en la caja de fondos del bolsillo secreto de la Reina.

5 Los brillantes del collar pesaron 60 quilates. El helecho estaba guarnecido con 40 quilates de brillantes.

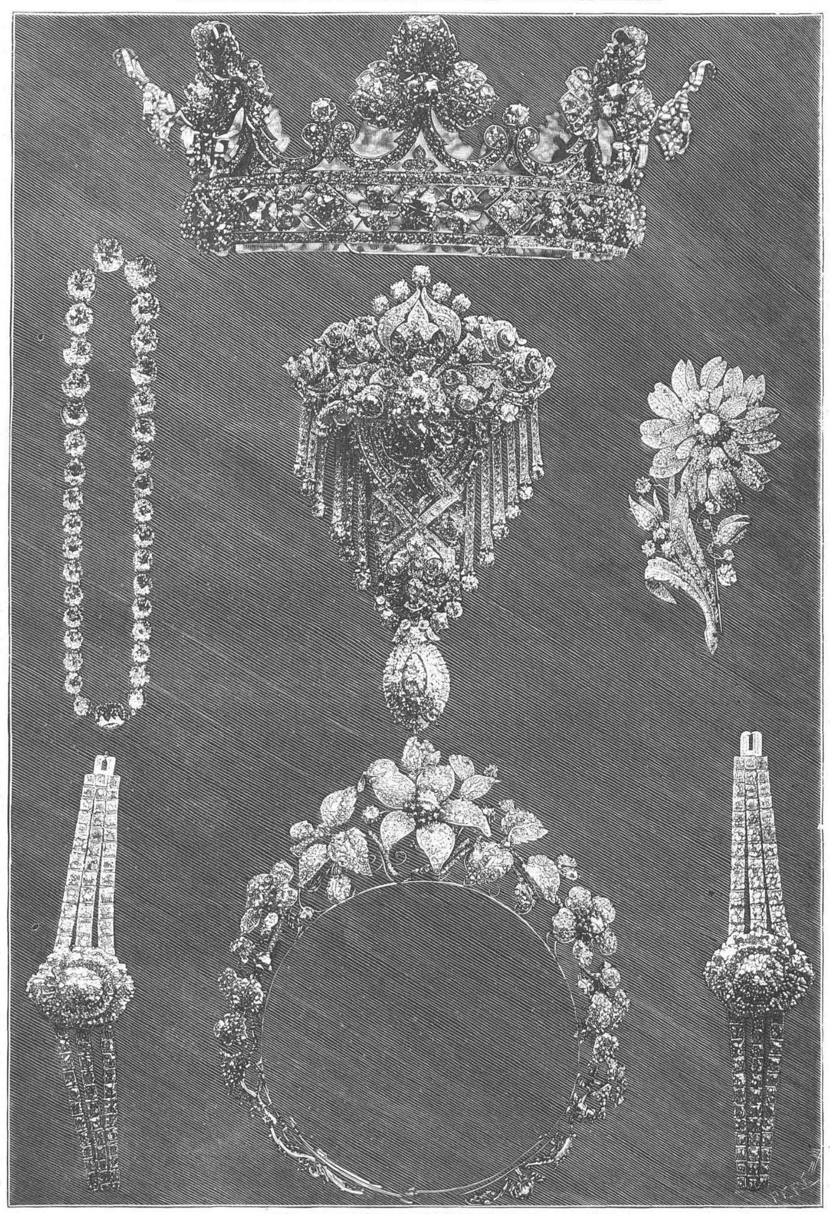
6 Los brillantes de los pendientes pesaron 10 quilates y los del ramo 25 quilates.

7 El inventario se fechó en Viena el 15 de noviembre de 1879 y se firmó por Enrique Köchert y por C. Rothe, joyeros de cámara Imperial y Real y por Eugenio Hantken, caballero de Prudnik y consejero de Gobierno de la Mariscalía Superior Imperial y Real. Rothe ejercía también como tasador jurado de alhajas de dicha Mariscalía.

8 La prensa recogió la noticia y publicó el dibujo de las joyas. *La Ilustración Española y Americana*, 8 de diciembre de 1879, suplemento del nº XLV, pp. 347 y 361.

SUPLEMENTO AL NÚM. XLV — LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA. — 361

JOYAS REGALADAS POR S. M. EL REY Á LA REINA DOÑA MARÍA CRISTINA.



CORONA DE ORO Y BRILLANTES.—«RIVIÈRE» DE BRILLANTES.—BROCHE Y ALFILER PARA LA MANTILLA.—DIADEMA Y PULSERAS.

(De fotografía del Sr. Laurent.)

LÁMINA 1. *Dibujo de las joyas.* La Ilustración Española y Americana, *Madrid, 8 de diciembre de 1879, año XXIII, suplemento del nº XLV, pp. 347 y 361.*

La joyería que continuó trabajando a mayor escala para la Reina madre fue la casa **C. de Ansorena, hijos**[9]. En octubre de 1902 la Reina compró un par de aretes con dos brillantes engastados en sendos chatones estimados en 4.560 pesetas y en el mes de noviembre una cadenilla de oro en 75 pesetas y una medalla con diamantes talla rosa en 260 pesetas. El 16 de enero de 1903 el establecimiento joyero presentó una factura por valor de 5.915 pesetas. En ella se incluían: una cadena de oro, larga, enriquecida con rubíes, esmeraldas, zafiros y diamantes talla rosa apreciada en 1.925 pesetas; una pulsera adornada con un rubí y un brillante en 1.600 pesetas; un alfiler en forma de pensamiento esmaltado de negro en 300 pesetas; otro alfiler con un *trefle*[10] esmaltado de verde en 150 pesetas; otro en forma de flor también esmaltado en 100 pesetas; dos cadenas de oro, largas, en 350 y 300 pesetas respectivamente; un par de pendientes de corales y rosas en 100 pesetas; un bastón con el puño de oro estriado en 500 pesetas y varios objetos de plata. Unos meses más tarde, el 27 de junio envió otra, que ascendió a 9.286 pesetas, en la que se reunían los objetos adquiridos por la Reina en los últimos seis meses. Entre ellos: un alfiler de esmeraldas y 111 brillantes, estos últimos proporcionados por la casa Ansorena, valorado en 2.338 pesetas; otro de rubíes y brillantes en 1.773 pesetas; dos alfileres de señora con botones de coral propiedad de la Reina y doce brillantes propiedad de Ansorena en 452 pesetas; dos agujas para sombrero, una con una bola de ágata y otra con bola de ónix y turquesas en 23 pesetas cada una; dos botones con granates, brillantes y rosas en 273 pesetas y un alfiler rematado en una mosca con esmeraldas y seis brillantes, estos últimos de la Casa, en 240 pesetas.

Ansorena proveía periódicamente a la reina María Cristina, como había efectuado durante los años en los que ésta ejerció de reina consorte y de Regente, de joyas para su uso personal y de alhajas para regalar a las personas vinculadas a su corte. Las facturas solían agrupar las compras realizadas cada seis meses. En una fechada el 30 de diciembre de 1903 por importe de 28.782 pesetas destacaban entre otras cosas: una pulsera con una esmeralda cabujón y brillantes estimada en 3.500 pesetas; un alfiler con cinco esmeraldas y brillantes en 2.350 pesetas; una cruz con cinco perlas y brillantes suspendida de una cadena de oro en 610 pesetas; otra pulsera con dieciséis brillantes, nueve rubíes y cuarenta y tres diamantes talla rosa en 4.785 pesetas; un alfiler con siete perlas y brillantes en 1.950 pesetas; otro con esmeraldas y brillantes en 1.925 pesetas; un collar compuesto por varios eslabones guarnecidos de brillantes y rosas en 2.990 pesetas y siete sortijas con zafiros, turquesas, esmeraldas y brillantes de varios precios.

Uno de los encargos más singulares fue un anillo episcopal con una amatista y varios diamantes talla rosa, un pectoral adornado con las mismas piedras y una

9 Fundada en 1858 por Celestino de Ansorena y Alejandre. En 1860 fue nombrado joyero y diamantista de la Real Casa. Desde este momento comenzó a trabajar para la familia real. Tras el fallecimiento del fundador en 1896 la Casa pasa a denominarse C. de Ansorena, hijos. José María García Moris ejerció de Director durante estos años. F.A. MARTIN, L. ARBETETA y J.J. LUNA, *Ansorena 150 años*. Madrid, 1995.

10 Trébol.

cadena de oro que la Reina debió de regalar a principios de 1904 a algún prelado. El anillo se tasó en 830 pesetas, el pectoral en 1.538, la cadena en 260 pesetas y el estuche en el que se depositó todo en 45 pesetas[11]. En la misma factura, emitida en julio de 1904 se menciona: un alfiler para señora con brillantes, rubíes y esmeraldas en 885 pesetas; una hebilla de oro y rosas estilo Luis XVI en 500 pesetas, una sortija con un zafiro y dos brillantes en 290 pesetas y dos sortijas con tres turquesas y brillantes en 335 y 245 pesetas.

Al margen de estas piezas, la reina María Cristina adquirió en marzo de 1905 varias alhajas de la testamentaría de su suegra la reina Isabel II, quien había fallecido en París el 9 de abril de 1904. El lote lo componían: un par de pendientes integrados por dos gruesas perlas y dos brillantes tasados en 15.000 francos; un collar con cuatro hilos de perlas[12] y cinco perlas más y brillantes en el cierre en 40.000 francos; un gran *bandeau* adornado con quince esmeraldas y varios brillantes en 8.000 francos; siete broches en forma de flor con una esmeralda en el centro rodeada de brillantes en 9.500 francos; un brazalete todo él guarnecido de brillantes y tres grandes esmeraldas en 25.000 francos y un broche *carré*, con una gran esmeralda en el centro rodeada de brillantes en 16.000 francos. En total 113.500 francos[13]. Un mes más tarde, el 17 de abril la Caja de fondos de la Reina abonó otra cuenta que ascendió a 6.450 francos[14] por varias joyas más elegidas por Maria Cristina en la misma testamentaría: tres broches en forma de estrella con un rubí en el centro rodeado de brillantes y una pareja de pendientes haciendo juego con ellos estimados en 3.000 francos; un broche con un camafeo que representaba una cabeza masculina (seguramente el rey Fernando VII) engarzado en oro y engastado con un zafiro y varios diamantes talla brillante y rosa en 2.850 francos; una cruz de la orden de la Reina María Luisa guarnecida con amatistas y diamantes talla brillante y rosa en 500 francos y una sortija *chevalière* con un zafiro en 100 francos[15].

Retornando a las compras efectuadas por la Reina en la casa Ansorena, el 26 de junio de 1905 ésta remitió otro recibo que recopilaba las joyas adquiridas por Mª Cristina desde octubre del año anterior. Figuran en él: una pulsera en forma de cadena con un zafiro rodeado de brillantes estimada en 1.000 pesetas; otra en forma de aro también con un zafiro y una orla de brillantes y rosas en 1.235 pesetas; dos alfileres con una corona real y una inscripción guarnecida con rosas en 1.115 pesetas cada uno; otro alfiler en forma de lazo con un brillante en 3.360 pesetas; una estrella con un rubí y diamantes brillantes y rosas en 2.104 pesetas; una pulsera con las mismas piedras que la pieza anterior en 2.910 pesetas y un alfiler con una perla, brillantes y zafiros en forma de pera en 1.200 pesetas (lám. 2).

11 AGP. AG, leg. 984.

12 En el primer hilo 91 perlas, en el segundo 99 perlas, en el tercero 117 perlas y en el cuarto 129 perlas.

13 Al cambio 149.706 pesetas y 50 céntimos.

14 Al cambio 8.530 pesetas y 12 céntimos.

15 AGP. AG, leg. 984. Estas adquisiciones también han sido analizadas por N. LÁZARO MILLA, *Las joyas de la reina Isabel II de España*. Tesis doctoral dirigida por Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte II, 2015, pp. 600-605.

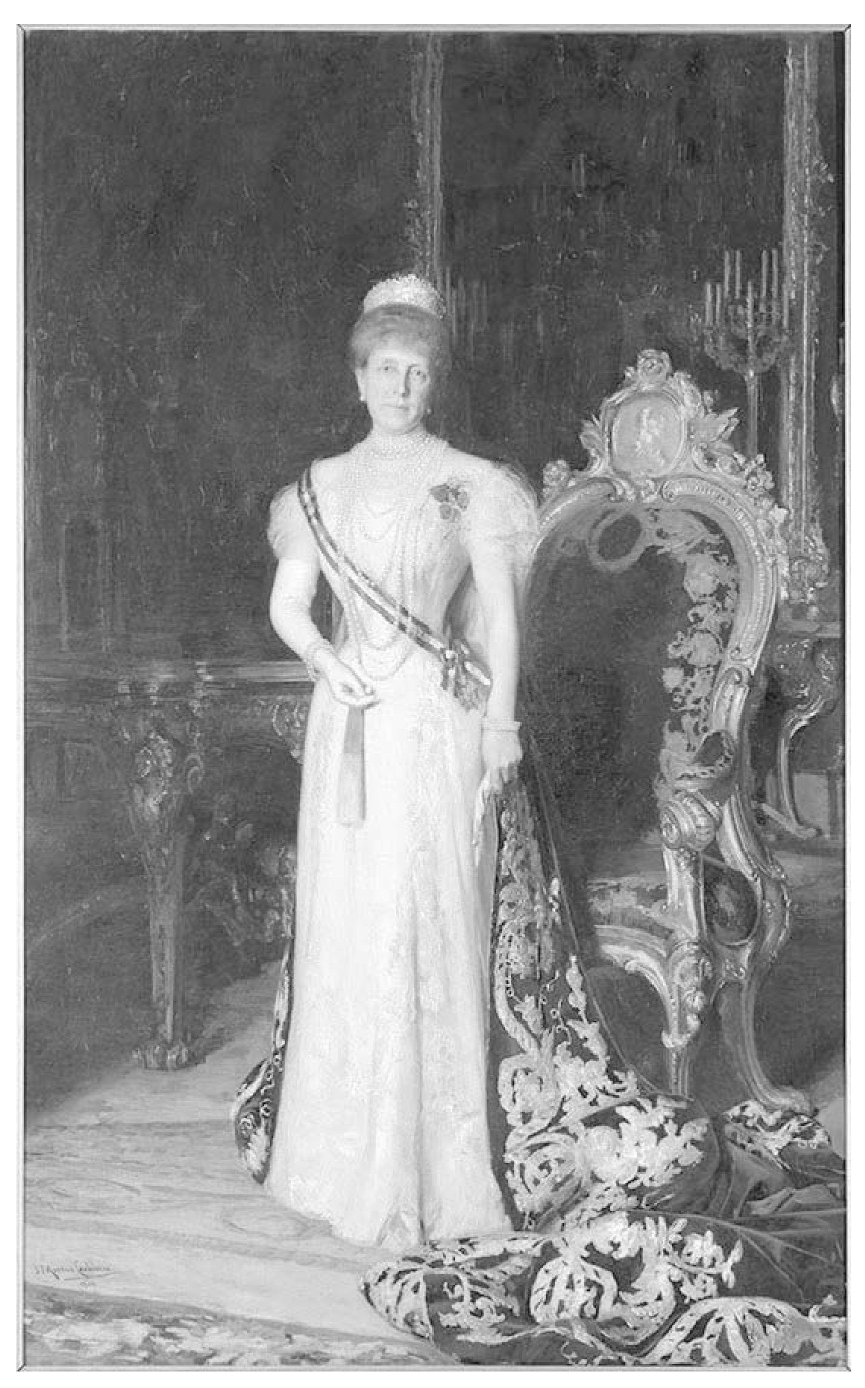


LÁMINA 2. *JOSÉ MORENO CARBONERO. La Reina María Cristina de Habsburgo-Lorena, 1906. Patrimonio Nacional, nº inventario 10002429.*

Seis meses después, la Casa presentó otra cuenta por varias joyas engastadas con brillantes, esmeraldas, rubíes y perlas. Entre ellas: una diadema cuyo diseño estaba compuesto por cinco estrellas de rubíes y brillantes por la que percibió 11.790 pesetas. Parte de la pedrería era propiedad de la Reina y se engastó en dos de las estrellas y en el adorno de la base. Para el resto Ansorena proporcionó 191 brillantes, 405 rosas y 3 rubíes[16]. Además: un alfiler para señora por 6.965 pesetas; un par de aretes por 2.230 pesetas; dos pulseras que al unirse podían ser utilizadas como collar por 12.745 pesetas; otro par de aretes de esmeraldas y brillantes por 1.755 pesetas; un colgante para alfiler con una esmeralda grande rodeada de brillantes por 1.210 pesetas; un brillante para un collar por 45 pesetas; la armadura para una diadema de esmeraldas y brillantes con siete flores por 417 pesetas; un broche para un collar con perlas y brillantes por 4.760 pesetas y un par de aretes con perlas y brillantes por 7.045 pesetas[17]. Puede ser que estas joyas formaran parte de tres aderezos, uno de brillantes y rubíes, otro de brillantes y esmeraldas y otro de perlas que la reina María Cristina regaló a su hija la infanta María Teresa con motivo de su boda con el príncipe Fernando de Baviera.

El rey Alfonso XIII se casó el 31 de mayo de 1906 con la princesa británica Victoria Eugenia de Battenberg. La reina María Cristina regaló a su nuera una diadema de brillantes y perlas. El 8 de junio la casa Ansorena, encargada de su elaboración, solicitó por ella 22.340 pesetas. Como en ocasiones anteriores, parte de las perlas y de los brillantes eran propiedad de la Reina y el resto los suministró la propia Casa[18]. Unos meses más tarde, en octubre, compró unos aretes con dos esmeraldas cabujón bordeadas de brillantes por 8.025 pesetas, otro par con zafiros y brillantes por 4.120 pesetas, cuatro peinetas de concha con aplicaciones de rosas por 710 pesetas y una esmeralda cabujón por 1.235 pesetas que se engastó en una de las sortijas de la Reina.

El 27 de mayo del año siguiente Ansorena confeccionó un alfiler grande guarnecido con brillantes y turquesas en el que engastó diez brillantes de la Reina. Cobró por él 18.520 pesetas. En el mismo día entregó un toisón de oro con brillantes, rosas, rubíes y un zafiro por 4.985 pesetas[19]. Las compras se sucedieron pero en las facturas comenzamos a encontrar joyas más modestas. Aún así, en la emitida el 13 de julio de 1908 sobresalen un par de aretes con dos zafiros cabujón y una orla de brillantes valorados en 5.543 pesetas, tres pulseras de esmeraldas, brillantes y rubíes y tres alfileres de señora engastados con las mismas piedras[20]. En la correspondiente

16 AGP. AG, leg. 985.

17 Parte de las piedras eran propiedad de la Reina y otras fueron suministradas por la Casa. De la Reina recibieron 525 brillantes, 14 rosas, 28 rubíes, 24 esmeraldas y 1 perla. De la Casa: 143 brillantes, 262 rosas, 5 rubíes y 4 perlas.

18 Los brillantes se reutilizaron de seis pares de gemelos de oro y esmalte negro, de cuatro alfileres con flores y hojas y de tres botones de pechera. En total 310 brillantes, 670 rosas y 15 perlas.

19 AGP. AG, leg. 986. Parte de la pedrería se aprovechó de la guarnición de unas hebillas y unas tijeras.

20 La pulsera de esmeraldas y brillantes y la pulsera de perillas de rubíes y brillantes se tasaron en 600 pesetas cada una y la pulsera de brillantes y rubíes en 430 pesetas. El alfiler con rubíes y brillantes en forma de hojas y el de esmeraldas y brillantes en forma de herradura también en 600 pesetas cada uno

a los seis meses siguientes se incluyen: cuatro alfileres de corbata con el anagrama coronado de la reina María Cristina guarnecido con brillantes y rubíes estimados, según calidad y tamaño de las piedras, en 1.169 pesetas, 686 pesetas, 170 y 165 pesetas; un pectoral de oro de amatistas y rosas en 2.500 pesetas; un alfiler-*pendentif* en forma de lazo con brillantes, rosas y perlas en 4.851 pesetas y un imperdible en forma de herradura de zafiros en 215 pesetas. Curiosa es la pieza que el establecimiento vendió a la Reina el 31 de marzo de 1909: una placa para cuello adornada con turquesas y brillantes. Parte, como en ocasiones anteriores, estaban reutilizados de joyas antiguas de la Reina y el resto fue suministrado por Ansorena. El precio ascendió a 3.510 pesetas.

A partir de 1911 observamos que las facturas reúnen joyas y objetos de plata de menor precio y variedad: petacas, imperdibles, cadenas, horquillas, gemelos, etc. Pero en todas ellas siempre destaca alguna pieza por su calidad. Por ejemplo: una sortija cintillo con un rubí cabujón y dos brillantes tasada en 2.640 pesetas y un alfiler con dos escudos engastados con zafiros amarillos, azules y brillantes en 2.200 pesetas. También advertimos cada vez más joyas fabricadas en platino, metal que irrumpió con fuerza en estos años. La Casa vendió a la Reina en el mes de octubre un broche de nuque[21] adornado con brillantes y rosas engastados en platino por 1.975 pesetas y una botonadura de platino con zafiros cabujón y rosas por 765 pesetas. Precisamente las botonaduras fue una de las piezas que más adquirió a partir de este año: una de oro con zafiros cabujón estimada en 400 pesetas; otra con piedra luna en 685 pesetas y una más de rubíes en 370 pesetas.

A mediados de 1912 Ansorena entregó una diadema con brillantes y rosas montados en oro y plata valorada en 8.016 pesetas[22], una botonadura de zafiros cabujón, brillantes y rosas en 1.240 pesetas y una pulsera de platino con hilos de perlas en 1.100 pesetas. Y a finales de año: una sortija con un zafiro rodeado de una orla de brillantes en 2.000 pesetas; un alfiler de señora con rubíes y brillantes en 1.860 pesetas y un *pendentif* con un rubí y brillantes en 2.000 pesetas. La reina María Cristina, encargó una vez más un pectoral, un pasador y un anillo que regaló a un obispo. El 18 de julio de 1913 la secretaría de la Reina pagó 2.000 pesetas como parte del importe total. Otro regalo, esta vez enviado el 31 de marzo de 1914 al presidente de la Comisión ejecutiva del Concurso nacional de Telegrafía práctica para que fuera entregado como premio, consistió en un alfiler de corbata con zafiros y brillantes por 360 pesetas[23].

Por las facturas de los siguientes años comprobamos que muchos de los trabajos que Ansorena realizó para la Reina fueron arreglos y limpieza de joyas. Aún así, en todas ellas, despunta alguna pieza de nueva creación. En las cuentas del año 1914 hay que mencionar: una botonadura con brillantes y cerco de pequeños zafiros ta-

y el alfiler con una greca de oro y brillantes en 435 pesetas. AGP. AG, leg. 987.

21 Pasador de cuello.

22 Parte de los diamantes eran propiedad de la Reina y se valoraron en 4.790 pesetas. Ansorena agregó 121 brillantes por 2.645 pesetas y 184 rosas por 581 pesetas.

23 AGP. AG, leg. 993.

sada en 595 pesetas; una pulsera de platino con una aguamarina y diez brillantes en 1.265 pesetas; un colgante de platino de brillantes y cerco de perlas en 1.107 pesetas y una sortija de platino con un brillante amarillo y un brillante blanco en 998 pesetas. En la enviada el 31 de diciembre del año siguiente: una venera con las cifras MC y corona real según diseño elegido por la Reina en 1.450 pesetas; un *pendentif* de esmeraldas, brillantes y rosas en 900 pesetas; una botonadura de zafiros cabujón con orlas de rosas en 1.100 pesetas y un botón de pechera con un rubí cabujón rodeado de brillantes en 770 pesetas.

La factura fechada el 29 de enero de 1917 recopilaba sobre todo ajustes en el aro de varias sortijas, compostura y limpieza de tres diademas, soldaduras de pulseras y alfileres y hechura de varios estuches para custodiar piezas. Aparte de estos trabajos María Cristina adquirió: un broche de platino con una esmeralda cabujón y brillantes por 2.950 pesetas y una flecha de platino y oro con brillantes por 2.480 pesetas. Ansorena continuó remitiendo facturas los siguientes años pero cada vez se dedicaba más a pequeñas piezas -alfileres con el anagrama de la Reina que debía utilizar como regalos- objetos de plata y composturas diversas. El 22 de abril de 1918 compró una pulsera cintillo de esmeraldas cabujón y brillantes por 1.250 pesetas y un par de gemelos dobles de zafiros y brillantes por 1.250 pesetas. A finales de año un alfiler de señora con un zafiro y una orla de brillantes por 7.560 pesetas. En abril de 1920 reutilizó una partida de brillantes de la Reina para elaborar dos broches-*pendentif* montados en platino. Ansorena suministró el resto de las piedras necesarias y cobró por las piezas 1.550 y 940 pesetas. El 26 noviembre de 1923 envió dos imperdibles, uno con un zafiro y cuatro brillantes por el que solicitó 710 pesetas y otro con rubíes *navette* y brillantes por 500 pesetas[24]. La secretaría de la reina María Cristina continuó abonando periódicamente importantes cantidades a la casa Ansorena hasta diciembre de 1927.

Otro establecimiento importante, de origen francés, pero establecido en Madrid desde 1848 que vendió joyas y objetos de plata a la Reina madre durante estos años fue la joyería-platería **Mellerio Hermanos**[25]. Aunque los encargos no fueron tan numerosos ni importantes como en los años precedentes[26], cuando la Casa era una de las favoritas de la familia real, el 5 de junio de 1908 presentó una factura que ascendió a 1.570 pesetas por cuatro broches de oro y platino guarnecidos con rubíes, diamantes talla rosa y un zafiro y un centro de mesa de plata estilo Luis XV[27]. El 18 de diciembre del siguiente año, emitió otra cuenta por una botonadura de perfil hexagonal engastada con un brillante, rodeado de amatistas, estimada en 1.040 pesetas y un *sautoir* de oro, con esmeraldas y turmalinas en 350 pesetas. En mayo de 1913 vendió a la Reina un broche redondo esmaltado y adornado con una perla y

24 AGP. Reinados, Alfonso XIII, caja 13.260.

25 Fundada en París en 1750 vendió joyas a la reina Isabel II y a la reina María Cristina en la tienda de la carrera de San Jerónimo nº 3.

26 Parte fueron mencionados en F.A. MARTÍN, "Joyeros y diamantistas reales en las colecciones del Patrimonio Nacional". *Reales Sitios* nº 71 (1982), p. 43.

27 AGP. AG, leg. 987.

diamantes rosas por 170 pesetas y un dije, también esmaltado y redondo, con una cruz engarzada con rosas por 130 pesetas. Un mes después, la Reina compró un broche en forma de lazo de tul con perlas y rosas por 225 pesetas. Otro broche con un peridoto y una orla de brillantes fue elegido en abril de 1914. Costó 800 pesetas. Ese mismo día adquirió un imperdible *barrette* de zafiros y brillantes por 625 pesetas. A finales de ese mismo año encontramos entre los gastos de la Reina otra cuenta por una sortija con un zafiro y un brillante engastados en el chatón y varios brillantes más en el aro valorada en 1.950 pesetas. Durante los siguientes años el establecimiento continuó vendiendo objetos a la reina María Cristina pero la mayoría fueron piezas de adorno fabricadas en plata y en cristal o pequeñas piezas como dos rosarios de oro y piedras de luna valorados en 150 pesetas cada uno, remitidos el 1 de abril de 1922. Una de las últimas cuentas está fechada en julio de 1927 y pertenece a un reloj de pulsera fabricado en platino por el que percibió 2.950 pesetas.

Otra de las casas favoritas fue la casa **Lacloche Frères**[28], con tienda abierta en Madrid, en la calle de Sevilla, nº 5. Este establecimiento vendió con regularidad joyas a la reina María Cristina, y en el período que nos ocupa, la primera factura que encontramos está fechada el 12 de mayo de 1903. Alude a un broche de brillantes y esmeraldas apreciado en 1.300 pesetas y un *sautoir* de perlas y zafiros en 1.800 pesetas. Durante su estancia veraniega en la ciudad de San Sebastian, en el palacio de Miramar, la Reina adquirió joyas en la tienda que la Casa tenía en esta ciudad[29]. El 19 de agosto de 1903 compró un broche valorado en 900 pesetas. El 20 de diciembre de 1905, en la tienda madrileña, eligió dos botonaduras, una de rubíes cabujón y brillantes tasada en 1.500 pesetas y otra de zafiros cabujón y diamantes talla rosa en 800 pesetas y el 17 de diciembre de 1906 un broche *trèfle* con cuatro rubíes cabujón estimado en 3.000 pesetas. Durante la estancia veraniega de 1907 escogió unos botones de brillantes, rubíes y zafiros por 2.000 pesetas y un broche por 700 pesetas. De nuevo, en la tienda de Madrid, el 10 de diciembre del mismo año otra botonadura de zafiros y rosas por 700 pesetas y un broche *trèfle* de zafiros por 750 pesetas. Las compras se sucedieron tanto en la tienda de Madrid como en la de San Sebastián durante los siguientes años. En agosto de 1909 en San Sebastián tres alfileres con rosas, zafiros y rubíes por 600, 500 y 200 pesetas respectivamente y en junio de 1910 en Madrid dos broches imperdibles, uno de amatistas y rosas en 500 pesetas y otro de rubíes en 1.500 pesetas. En este mismo año, durante la estancia estival tres colgantes en forma de trébol con rubíes cabujón y rosas montados en platino por 1.400 pesetas y un broche *barrette* de zafiros y brillantes por 500 pesetas.

A comienzos de 1911 remitió una factura por un reloj-brazalete extensible, de platino, con esmalte rosa y diamantes valorado en 2.000 pesetas, un broche *barrette* de brillantes calibrados con dos perlas en cada extremo en 1.250 pesetas y un mo-

28 La Casa fue fundada en Madrid en 1875 por los cuatro hermanos Lacloche que abrieron tienda en Biarritz, San Sebastian, Niza y París. Precisamente en la capital francesa alcanzaron mayor éxito durante la época Art-Deco y participaron en la Exposición de las Artes Decorativas en 1925. En París en la rue de la Paix nº 15.

29 En la calle de la Alameda nº 19.

nedero de oro verde en 1.800 pesetas. El 11 de enero del año siguiente otra por tres petacas y unos gemelos de nácar con el borde esmaltado de blanco y una perla en el centro. Una nueva factura fechada el 12 de abril de 1913 incluyó: una pulsera de oro adornada con un corazón engastado con rubíes calibrados y brillantes en el borde en 900 pesetas; una pulsera barbada, de oro, con un zafiro cabujón y rosas en el borde en 325 pesetas y tres broches *barrete*, uno con rubíes y perlas en 275 pesetas y dos con zafiros y perlas en 350 pesetas cada uno. Las facturas desaparecen a partir de esta fecha sin que hasta el momento conozcamos cual fue el motivo.

La **joyería-platería Sanz**[30] comenzó a vender joyas a la Reina madre en 1916[31]. El 8 de enero presentó una factura por un alfiler de brillantes y rubíes valorado en 400 pesetas; otro de brillantes y zafiros en 225 pesetas; un *pendentif* de platino con un rubí, un zafiro y varios brillantes en 875 pesetas; otro alfiler con brillantes y rubíes en 700 pesetas; un imperdible de platino con una perla y brillantes en 750 pesetas y un alfiler de corbata con un rubí oriental rodeado de brillantes en 900 pesetas[32]. El 31 de diciembre remitió otra por: un imperdible de platino con brillantes y rubíes orientales en 1.000 pesetas; un par de gemelos de oro con rosas y ágatas en 425 pesetas; otro con esmalte y aguamarinas en 140 pesetas; una pulsera de platino con brillantes y un zafiro cabujón en 800 pesetas; unos "cogeabuelos"[33] de rosas y rubíes orientales en 475 pesetas y tres alfileres en forma de flecha de platino, uno en 200 pesetas y los otros dos en 140 pesetas cada uno. Un año después, el 29 de diciembre vendió: un imperdible-*pendentif* de topacios, brillantes y rosas por 900 pesetas y una botonadura de oro y platino esmaltada con rosas por 600 pesetas. Las compras continuaron tras la separación de los hermanos Sanz y el 8 de octubre de 1918 Juan envió a la secretaría de la Reina madre otra cuenta por un imperdible en forma de flecha de platino con rosas por 125 pesetas; otro de oro y platino con rosas, brillantes y un topacio por 1.300 pesetas; un alfiler de corbata con dos brillantes y un rubí por 240 y otro imperdible con un zafiro y brillantes por 1.000 pesetas. Dos meses después la Reina compró: un *pendentif* de platino con brillantes y amatistas por 1.125 pesetas; una pulsera con un zafiro de brillantes y rosas por 650 pesetas; otro *pendentif* con brillantes y zafiros por 1.100 pesetas; una botonadura de oro y platino con ónix, rosas y brillantes por 650 pesetas y una cadena de oro y platino por 250 pesetas.

30 Comenzó su andadura como negocio de compra-venta en un modesto local de la madrileña calle de la Montera nº 36 fundado por Felipe Sanz. Sus hijos Juan y Luis se trasladaron en 1912 a otro local situado en el nº 29 de la misma calle. En 1918 se separaron quedándose Juan con el nombre de Sanz y el local de Montera. Luis abrió otra joyería en la red de San Luis y vendió varias joyas a la Reina madre como comentaremos más adelante. Sanz abrió otra joyería en la calle Avenida nº 38 de San Sebastián.

31 Para más información sobre esta joyería A. CRUZ YÁBAR y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Noticias sobre plateros y joyeros activos en Madrid alrededor de 1900". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* nº 50 (2010) pp. 135-136.

32 AGP. AG, leg. 995.

33 Posiblemente pueden ser un tipo de horquillas. Tengo que agradecer esta sugerencia a mi amiga Dª María Antonia Herradón, conservadora de museos y especialista en joyería tradicional.

En la factura emitida el 10 de abril de 1920 se incluyó: un collar de amatistas por 250 pesetas; un imperdible en forma de flecha de oro y platino con ónix, brillantes y rosas por 750 pesetas; un collar de topacio por 165 pesetas y un broche de oro con una amatista, brillantes y rosas por 650 pesetas. El 12 de enero de 1922 envió otra por: un imperdible de platino con tres rubíes y brillantes por 2.400 pesetas; un *pendentif* de rosas y perlitas por 1.000 pesetas y una sortija de oro y platino con una perlita y rosas por 225 pesetas. En diciembre del año siguiente sólo vendió una pulsera de platino por 1.225 pesetas. La última cuenta, fechada el 15 de enero de 1927, corresponde a dos pulseras valoradas en 575 pesetas.

La joyería **Marzo**[34], proveedora de la Real Casa, presentó una factura el 4 de enero de 1917 por las joyas adquiridas por la reina María Cristina en los últimos seis meses. En ella se mencionan una pulsera con turmalinas rosas estimada en 600 pesetas y cuatro pares de botones de manga montados en platino y oro, engastados uno con rosas en 850 pesetas, otro con ónix y rosas en 500 pesetas y dos con zafiros en 380 y 340 pesetas. Al año siguiente envió otra por: una pulsera de perlas por 1.160 pesetas; una sortija con piedra de luna por 725 pesetas; un par de botones de manga montados en platino con centro de ágata por 850 pesetas y otra pulsera de platino con zafiros y brillantes por 1.100 pesetas. El 3 de febrero de 1919 la Reina compró en el establecimiento madrileño un broche en forma de flecha con ónix y brillantes por 1.850 pesetas y dos botones para manga con amatistas por 850 pesetas y dos meses más tarde, un *breloque*[35] de amatistas y perlas por 600 pesetas. El 11 de junio de 1921 presentó dos facturas, una correspondiente a las joyas vendidas a lo largo de 1920 y otra a las de 1921. En la primera se incluyó: dos brazaletes de platino y brillantes valorados en 4.885 y 850 pesetas respectivamente; dos brazaletes con cinco eslabones guarnecidos, uno con cinco cabujones de ónix en 450 pesetas y otro con amatistas en 650 pesetas y un broche de brillantes, zafiros y rosas en 280 pesetas. En la segunda: un broche de brillantes y esmeraldas en 600 pesetas; un brazalete con eslabones de oro y cinco topacios cabujón en 550 pesetas; un broche oval con brillantes en 400 pesetas; una sortija con cuatro esmeraldas en 295 pesetas y varios broches y brazaletes más. El 24 de junio de 1920 la reina María Cristina solicitó al conde de Aybar, su secretario particular, que pagase 5.150 pesetas a la joyería Marzo por una pulsera de rubíes orlados de rosas estimada en 3.500 pesetas, otra pulsera con cinco eslabones de oro adornada con cinco topacios cabujón en 450 pesetas y un broche con dos zafiros y rosas en 1.200 pesetas. En julio de 1922 cobró 1.000 pesetas por un par de gemelos de platino con perlas rodeadas de diamantes rosas y 200 pesetas por otro par con ágatas y zafiros[36].

34 Con tienda abierta en Madrid, en la calle de Alcalá nº 32, en Paris, en el 22 de la rue de la Paix y en Biarritz en el nº 6 de la place de la Mairie.

35 Pequeña joya suspendida de una cadena o un brazalete. AGP. AG, leg. 998.

36 Ibídem, leg. 1001.

Compras durante su estancia en San Sebastián

Durante su estancia veraniega en San Sebastián, la reina María Cristina dispuso de un fondo de capital para gastos de la jornada. La mayoría de las joyas debió regalarlas a sus familiares y a su círculo de amistades donostiarras. Aunque, como ya hemos visto, adquirió joyas en la tienda de la casa Lacloche Frères, el establecimiento que más disfrutó del favor real fue la joyería-relojería **Pablo Beiner**[37] que se convirtió en su proveedor habitual. El 22 de septiembre de 1908 compró: una medalla de la Virgen de Lourdes enriquecida con zafiros por 675 pesetas; otra medalla de la Virgen del Pilar con zafiros por 250 pesetas; otra medalla de la misma advocación con rubíes por el mismo precio; tres cadenas de oro por 120 pesetas y siete amatistas antiguas de Siberia que pesaron 104 quilates por 520 pesetas. Al año siguiente: un colgante en forma de lazo, con una amatista y diamantes brillantes y rosas, suspendido de una cadena de platino por 1.000 pesetas y un alfiler con amatistas, perlas y rosas por 400 pesetas. Durante el veraneo de 1911 la tienda presentó otra factura que ascendió a 2.400 pesetas por cuatro pulseras de oro con zafiros y brillantes, un imperdible de platino, un alfiler de corbata con brillantes y una amatista, un bolso de malla, una petaca de plata y un reloj con la insignia del Recreativo Club. Un año después: dos medallas de oro con la representación de la Virgen rodeada de orlas de rosas y rubíes por 170 pesetas cada una; otra con la imagen de la Purísima en 110 pesetas y dos cadenas de oro por 60 y 45 pesetas. En 1913 eligió cinco pulseras de oro con perlas, brillantes y zafiros y tres imperdibles con zafiros, brillantes, amatistas y turmalinas por 5.320 pesetas. El 12 de septiembre de 1914 vendió un *pendentif* con una amatista y una orla de rosas, un alfiler con doble orla de rosas y unos pendientes con brillantes y zafiros por 1.500 pesetas. El 28 de octubre de 1916 presentó la última factura hasta ahora conocida por: una pulsera con dos brillantes y tres zafiros por 265 pesetas; dos pulseras para niñas con dos brillantitos y un zafiro por 280 pesetas; un alfiler de señora con una amatista, brillantes y rosas por 400 pesetas; otra pulsera de platino con orla de brillantes y una perla por 420 pesetas; otro alfiler con rubíes y rosas por 250 pesetas y dos relojes con la pulsera de platino por 750 y 550 pesetas respectivamente. Una vez más, desconocemos el motivo por el cual la reina María Cristina dejó de adquirir joyas en este establecimiento[38].

Además de las compras realizadas en la casa Beiner, la Reina adquirió durante el veraneo de 1913 en la tienda que tenía la casa **Walewyk-Lacloche**[39] en San Sebastián: un broche *barrette* de esmeraldas y brillantes por 2.250 pesetas; otro similar pero con un zafiro y brillantes por 950 pesetas; una medalla de oro con rosas y perlas por

37 En la calle Alameda nº 11. Todos los veranos vendió joyas y relojes a la reina María Cristina.

38 Pudo cesar su actividad comercial. De esta Casa surgió poco después la joyería casa Munoa.

39 El diario "La Época" anunció a finales de 1897 la apertura en la calle de Sevilla, 5 -palacio de la Equitativa- de la primera tienda de Walewyk-Lacloche en Madrid. La maison, con fábrica en París y Biarritz, realmente estaba especializada en "Trousseaux y layettes". Estaban emparentados con la casa Lacloche Frères ya que Bertha Lacloche se casó con Jacob (Jacques) Walewyk en 1876 en Bruselas.

450 pesetas; una cadena de platino por 50 pesetas y dos dijes en forma de cruz con perlas por 225 pesetas cada uno[40].

Entre las cantidades pagadas de los fondos recibidos por gastos de estas jornadas destacan también varios pagos a la joyería **Rozanés** de París con sucursal en San Sebastián. El 23 de agosto de 1915 se le pagó 290 pesetas por un broche en forma de lazo[41]. En otra factura fechada el 18 de diciembre de ese mismo año solicitó 790 pesetas por un broche de rubíes y brillantes. El 27 de agosto de 1917 percibió 950 pesetas por un colgante y 150 pesetas por una sortija con un zafiro cabujón. Por último, el 30 de octubre de 1919 vendió un par de gemelos montados en platino guarnecidos con rosas y zafiros por 1.075 pesetas.

Joyerías francesas

Como había sucedido en los siglos precedentes, varias joyas se compraron directamente en París. Pero nos resulta curioso que la conocida joyería **Boucheron** sólo vendiera a la Reina madre el 7 de septiembre de 1911 un billetero de oro verde y platino enriquecido en el cierre con rubíes calibrados y brillantes por 3.000 francos[42]. Lo mismo ocurre con la maison **Chaumet**[43] en la que compró el 2 de diciembre de 1912 dos horquillas guarnecidas con 62 brillantes y 254 rosas por 2.500 francos.

Sin embargo, la prestigiosa maison **Cartier** si colaboró más con la reina María Cristina aunque los principales encargos se los realizó Alfonso XIII y su esposa Victoria Eugenia. Una de las facturas está fechada el 22 de noviembre de 1917. María Cristina adquirió una cruz de nefrita con Cristo de oro con cinco rubíes cabujón y diamantes rosas valorada en 1.000 francos y un reloj de caballero de oro *guilloché* por 1.400 francos[44]. El 4 de septiembre de 1919 dos pitilleras y un reloj de pulsera por 3.599,40 pesetas. Al año siguiente, el 20 de septiembre dos relojes, uno de ellos con la caja de ágata adornada con cuatro zafiros tasado en 1.500 francos y el otro de oro, esmaltado de negro, con cuatro rubíes en 3.000 francos[45]. Por último, el 4 de julio de 1921 compró un par de botones de mangas con brillantes y cristal por 1.900 francos.

Menos importantes son las compras efectuadas en otros establecimientos poco conocidos como la tienda parisiense de **Paul Templier** en la que eligió el 19 de di-

40 En la tienda madrileña que se trasladó a la calle de Alcalá nº 43, adquirió el 19 de diciembre de 1911: un brazalete de oro y platino con esmeraldas y diamantes por 950 pesetas; un reloj de oro y platino por 825 pesetas; una cadena de oro esmaltada adornada con perlas por 200 pesetas y una pitillera de plata por 100 pesetas. El 16 de noviembre de 1916 un broche *barrette* con brillantes y dos perlas en 750 pesetas.

41 AGP. AG, leg. 994.

42 Al cambio 3.273 pesetas y 65 céntimos. AGP. AG, leg. 990.

43 Establecida en la plaza Vendôme, nº 12.

44 Al cambio 3.976 pesetas y 40 céntimos. AGP. AG, leg. 996.

45 Al cambio 2.531 pesetas. Cartier envió la factura al palacio de Miramar y allí se le abonó directamente sin contar con la secretaría particular de la Reina. Se informó a la Casa que en adelante debía remitir las facturas a Madrid para evitar equívocos. AGP. AG, leg. 999.

ciembre de 1906 un broche de perlas y brillantes por 445 francos, tres alfileres de corbata por 920 francos y un colgante en oro verde y platino por 1.400 francos[46]. En la joyería **Marquant et Cesar** -rue Lafayette, nº 12- seleccionó el 12 de agosto de 1907 un broche *barrete* de rosas y esmeraldas por 550 pesetas y el 14 de septiembre del año siguiente: una pulsera de zafiros fantasía y brillantes por 1.900 pesetas; un broche con tres zafiros y cuatro brillantes por 525 pesetas; cuatro imperdibles con zafiros, brillantes y un topacio por 825 pesetas y un alfiler para corbata de oro esmaltado por 150 pesetas.

Otros establecimientos joyeros

Finalmente, en este apartado, vamos a analizar brevemente otras adquisiciones realizadas por la Reina madre durante estos años. Durante sus viajes a Viena María Cristina escogió algunas joyas en las joyerías austriacas. Una de ellas fue la casa **Moritz Hübner**. Allí compró el 17 de julio de 1902 seis agujas con la cifra MC bajo corona guarnecidas con diamantes valorada cada una en 150 francos y otras seis más pequeñas en 100 francos cada una[47]. En noviembre de 1907 en la **joyería Peter Rath** varios broches de brillantes, zafiros y amatistas, una pulsera de brillantes y rubíes y una cadena de oro mate por 5.595 marcos[48]. Al año siguiente, en la misma joyería otra pulsera de oro mate con cuatro brillantes por 900 marcos y un broche en forma de pensamiento con brillantes y amatistas por 500 marcos. El 13 de mayo de 1911 la caja de fondos pagó a la joyería **Josef Seitz** de Múnich 80 marcos por dos collares de oro y plata guarnecidos con amatistas que la Reina madre regaló a las hijas de los duques de Calabria.

Otra joyería elegida por la Reina fue la casa **Haardt and Devos**[49] en la que adquirió el 6 de diciembre de 1904 un dije de platino con brillantes y rubíes calibrados por 1.800 pesetas. La joyería inglesa **Collingwood and Cª** vendió a la Reina el 15 de diciembre de 1909 unos pendientes de aguamarina y diamantes por 95 libras y el 11 de marzo de 1916 un broche de segunda mano con una perla gris y un diamante pera por 1.471,20 pesetas. También en Londres adquirió el 11 de febrero de 1913 en la joyería **A. Marx and Cº** una aguamarina talla *briolette* valorada en 125 libras y el 1 de octubre un broche con una aguamarina y diamantes en 130 libras[50].

Ya en Madrid, en la joyería **Mexía, Herrero y Cía** el 21 de diciembre de 1905 una botonadura de oro y rubíes estimada en 600 pesetas y unos botones para adornar las mangas realizadas en oro y platino y guarnecidos con rubíes, zafiros y brillantes en

46 La joyería tenía tienda en el nº 3 de la plaza de las Victorias. Al cambio fueron 3.013,85 pesetas.

47 En total 1.500 francos. Al cambio 4.333 pesetas.

48 Al cambio 7.791, 55 pesetas. AGP. AG, leg. 986.

49 Con tienda abierta en la calle de Alcalá nº 44 y delegaciones en San Sebastián, Biarritz, Bruselas, Ostende y Montecarlo.

50 Al cambio 3.432, 50 pesetas y 3.489,20 pesetas respectivamente. AGP. AG, leg. 992.

625 pesetas[51]. En la joyería **Enrique Herrero**[52] adquirió un aderezo de coral -collar y pendientes- por 530 pesetas que regaló en 1907 a la nodriza del infante Luis Alfonso[53]. El 10 de enero de 1911 compró otro aderezo similar por 300 pesetas pero no se menciona a que nodriza fue regalado. También obsequió un alfiler de oro adornado con esmeraldas, rosas y brillantes valorado en 225 pesetas a don Juan Aguado y Gil, director facultativo de la Casa de socorro del distrito de Centro por atender a la anciana Rosa Palma Gallardo, unos botones con rubíes, brillantes a don Ángel Sontollo, médico de la misma Casa y otros botones con zafiros y brillantes a don Juan San Pedro. Estos últimos se tasaron en 150 pesetas cada uno. Se adquirieron en la tienda de **Higinio Adradas** en mayo de 1909[54].

En la joyería-platería **Marabini**[55] la reina Mª Cristina eligió el 1 de enero de 1910 una pulsera de zafiros y brillantes estimada en 500 pesetas, una cruz de perlas engarzadas en platino en 250 pesetas y tres petacas de plata en 45, 60 y 150 pesetas[56]. El 12 de enero de 1912 una pulsera de zafiros y brillantes por 1.400 pesetas, otra de rubíes y brillantes por 350 pesetas, un broche *pendentif* de brillantes por 1.000 pesetas y dos imperdibles de rubíes por 500 y 300 pesetas respectivamente. En la joyería **R. Mexía**, sucesor de la antigua casa Marzo-García Villalba y Flórez el 23 de julio de 1910 un alfiler de corbata con una perla y dos brillantes por 216 pesetas[57]. En la joyería **Petra Ramos** de Sevilla el 28 de junio de 1910 escogió: una sortija de brillantes y un topacio rosa en 300 pesetas; otra de brillantes y esmeraldas en 250 pesetas; un imperdible también de esmeraldas y brillantes en 300 pesetas; una cruz de zafiros y rosas en 250 pesetas; un alfiler de corbata de brillantes y una perla en el centro en 500 pesetas y una cadena de oro en 30 pesetas[58]. Por último, en una joyería de ocasión de la calle del Príncipe el 7 de noviembre de 1910 un hilo de perlas por 1.100 pesetas.

El Trust, Asociación internacional de fabricantes de joyería, platería y relojería vendió el 26 de diciembre de 1917 un imperdible de oro con diamantes finos mon-

51 Sucesores de la joyería García Villalba y Flórez. Tenían tienda en la carrera de San Jerónimo, nº 8.

52 En el membrete de la factura indica que era sucesor de Moreno con tienda en Montera 15.

53 También compró otro aderezo más sencillo de filigrana de plata para otra nodriza por 65 pesetas en la casa Pérez, calle de Hortaleza, 36. AGP. AG, leg. 986.

54 Ibídem, leg. 988. Más información sobre Adradas en A. CRUZ YÁBAR y J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 124-127.

55 Con tienda en la calle de Nicolás Mª Rivero, nº 1 (Cedaceros). Más información sobre esta joyería en J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Romano (hacia 1830-1896) y Héctor (hacia 1853-1910) Marabini, joyeros en Madrid", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 221-234.

56 AGP. AG, leg. 990.

57 Destinado a ser entregado como premio de las carreras de caballos del Puerto de Santa María (Cádiz).

58 En carta adjunta a la factura se comenta que la señora era vendedora de antigüedades y que quería cobrar esta cantidad antes de regresar a Sevilla. AGP. AG, leg. 989. Desconocemos si la reina María Cristina adquirió estas joyas durante una estancia en Sevilla o si Petra Ramos las trasladó a Madrid en busca de comprador y finalmente se las ofreció a la Reina madre.

tados sobre platino por 120 pesetas[59] y el 24 de mayo de 1922 una medalla de oro decorada con diamantes engastados en platino por 425 pesetas.

Luis Sanz, tras separarse de su hermano Juan, como hemos comentado anteriormente, se trasladó a la red de San Luis y después a la calle de la Montera nº 54. Allí la Reina madre compró el 11 de marzo de 1918 una flecha de oro con rosas por 160 pesetas. El 22 de septiembre un imperdible de brillantes, zafiros y rosas por 1.100 pesetas y tres pares de gemelos de nácar y perlas. Tres meses después, el 11 de diciembre: un broche de amatistas y rosas por 600 pesetas; un broche de topacios por 900 pesetas y una pulsera de zafiros por 500 pesetas. El 9 de agosto del año siguiente presentó una factura por una pulsera de platino con esmeraldas por 2.000 pesetas y un *pendentif* de oro con rubíes por 750 pesetas. El 13 de diciembre de 1920 vendió una botonadura de oro con rosas y zafiros por 675 pesetas y el 1 de junio de 1921 otra por una botonadura de oro esmaltada, con rosas y rubíes por 1.000 pesetas y un broche de oro y platino con rosas y brillantes por 350 pesetas[60]. La última cuenta se fechó el 12 de enero de 1926 por un broche de platino con un zafiro y brillantes por 750 pesetas.

Para terminar con la relación de joyas adquiridas por la Reina durante estos años sólo nos queda comentar que el 19 de junio de 1912 eligió y compró de la testamentaría de la marquesa de Peñaflorida un colgante medalla con diamantes rosas y esmalte por 125 pesetas; una pulsera con corona y cifras de brillantes y zafiros por 250 pesetas; un imperdible con brillantes, perlas y un diamante solitario en el centro por 1.600 pesetas; otra pulsera de oro con brillantes, rubíes y rosas por 250 pesetas; otra pulsera de oro y platino con la inicial MC en rubíes calibrados y rosas también por 250 pesetas; una horquilla de concha con una rama con dos perlas y rosas por 100 pesetas y un alfiler en forma de flor de lis con brillantes por 800 pesetas. En total: 3.375 pesetas[61].

59 AGP. AG, leg. 997.

60 Ibídem, leg. 1000.

61 El intermediario fue José Mª Martínez que tenía tienda en la plaza del Ángel nº 3 y actuó como representante de Dª Amalia Núñez de Castro y Reinique, una de las herederas de la marquesa de Peñaflorida. AGP. AG, leg. 991.

La joya popular hispánica. Consideraciones sobre moda, gusto y coleccionismo. El caso Pecker

LETIZIA ARBETETA MIRA
Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos

Casi todos los estudios que se realizan sobre el coleccionismo de arte tienen por objeto el pasado, pues suelen tratar de colecciones que existieron y que se pretenden reconstruír en todo o parte, deduciendo su perfil según la intencionalidad del coleccionista -algo que determina el contenido de la colección- y extrayendo datos de la documentación disponible. También se analizan ocasionalmente colecciones que siguen incrementándose o que gozan de buena salud al estar asegurada su supervivencia.

Sin embargo, es poca la información acerca de colecciones que aún existen prácticamente íntegras en el momento en que se escribe, pero que desaparecerán en un futuro inmediato. Por ello, creo que es interesante proporcionar al lector noticias de algo insólito en esta publicación: una peculiar colección particular de objetos de "arte sacro y popular", en palabras de su creador, formada por elevadas cantidades de escultura, pintura, madera policromada, bronces antiguos de temática religiosa, joyería, objetos de arte pastoril y otras manifestaciones del ingenio y gustos del mundo rural.

En lo tocante a lo que podemos denominar (aunque sea de una forma inexacta) joyería popular[1], el coleccionista reunió un millar de medallones relicarios, un gru-

1 A efectos del presente estudio, se considera joyería, en sentido lato, todo ornato, realizado con gemas o metales preciosos, que puede llevarse sobre la persona o su indumentaria. Por joyería popular entendemos la que presenta elementos arcaizantes y que ha sido utilizada en pequeños núcleos y zonas rurales.

po de patenas, pendientes y otros objetos, además de unas mil seiscientas medallas de plata caladas, con diferentes advocaciones, conjunto proveniente en su mayoría, de las dos Castillas y León, todo él prácticamente original, que, a grosso modo, podría datarse entre el siglo XVI y el XIX[2].

El artífice y alma de esta colección fué D. Jose Luis Pecker Alberca (1927-2007), licenciado en derecho y periodista, un nombre bien conocido entre los españoles que vivieron el tercer cuarto del siglo XX, pues era la voz radiofónica y la imagen televisiva que llevaba ilusión y expectación a los hogares, con aquellos concursos, nunca vistos antes en España, que prometían ganancias repentinas ("Un millón con casa y coche", "Las Diez de últimas (1969)", "Cambie su suerte" (1974), "Un millón para el mejor") o entretenía con música y variedades ("Cabalgata fin de semana", "Viva la Gente"), sin que faltaran programas de mayor enjundia como "Gente Importante", entrevistas en profundidad a destacados personajes del entorno cultural.

Sumamente popular, viajó constantemente por los más recónditos lugares de España, sobre todo entre los años 50-80 del siglo XX, coincidiendo con cambios sociales importantes, pues era el momento en que el país dejaba atrás su modo de vida tradicional para incorporarse a la modernidad estandarizada europea, lo que coincidía también con el momento de renovación de la Iglesia Católica, siguiendo las directrices del Concilio Vaticano Segundo y el subsiguiente "aggiornamento", lo que implicó, de facto, desprenderse de parte de su patrimonio histórico-artístico.

En las décadas indicadas, persistía el gusto por un tipo de decoración de alto nivel que incluía la presencia de cierto tipo de antigüedades, especialmente las que se consideraban poseedoras de rasgos específicos hispánicos, tanto mobiliario como esculturas de madera policromada y pintura, tanto religiosa como costumbrista.

Tal tendencia provenía de las primeras décadas del siglo XX, cuanto se intentó poner en valor todo lo que, realizado siglos atrás en España, tuviera características propias, bien distintas de las tendencias europeas coetáneas, especialmente las de influencia gala[3]. Se trataba de un movimiento reivindicativo de una parte que, de otra, pretendía asimismo cortar la sangría de exportaciones masivas del patrimonio histórico español, más solicitado (lo que no implica valorado) fuera de nuestras fronteras.

Exposiciones como las celebradas por la Sociedad de Amigos del Arte mostraron la calidad y riqueza de este patrimonio, lo que impulsó, a su vez, el afán coleccionista, que debía integrarse en un ambiente adecuado, concebido en aquellos momentos como una imitación de los interiores históricos, creando así la tendencia neorrenacentista española.

---

2 Desde un primer momento, se me han ofrecido toda clase de facilidades para la identificación y estudio del conjunto objeto de este artículo, lo que deseo agradecer vivamente a todos los miembros de esta familia de ocho hermanos, especialmente a Ana, Beatriz y José Pecker.

3 Sobre la arquitectura de los años 50 en España y su propósito teórico, ver: V.V.A.A., *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia* http://www.unav.edu/documents/29070/6431631/actas-02.pdf

A este respecto, tuvo gran importancia el movimiento arquitectónico "*Spanish Colonial Revival*", que evocaba el pasado virreinal español en América, en auge entre la exposición de San Diego de 1915 y los años 30 del siglo XX, una tendencia de moda en Estados Unidos que ha durado prácticamente hasta los años ochenta de la pasada centuria, complementada con interiores del mismo estilo.

El gusto por la ambientación española se impuso también en Francia, aunque algo más tarde, a juzgar por la documentación gráfica sobre interiorismo proporcionada por publicaciones contemporáneas,que presentaba el estilo español principalmente como opción para segundas residencias con cierto carácter rústico[4] (para la primera se prefería el diseño contemporáneo o el clásico francés), en las que se observa la presencia de antigüedades españolas (mobiliario, pinturas, cerámica, plata y escultura sobre todo).

Esto, referido a muebles, poco afectaba a objetos de platería popular como las medallas devocionales o los medallones-relicario. Por el contrario, la plata española de los siglos XVI y XVII era objeto de un mercado y coleccionismo específico.

Resulta curioso que, en nuestro país, grandes coleccionistas como D. José Lázaro apenas si se interesaran por las producciones populares, prefiriendo si acaso, en el caso de la joyería, los ejemplares de oro y algunos bronces esmaltados, acopiados como rarezas, en atención a su peculiaridad[5].

En la posguerra, la popularidad del "estilo español" fué ampliamente aprovechada por el franquismo, como demuestran las directrices -en lo que a interiorismo se refiere- de la propia Sección Femenina de Falange Española[6], cuya misión era modelar un arquetipo de la mujer española. Por ello, proponía para su hogar la combinación de algunas tendencias por entonces de moda en el interiorismo europeo clásico, combinadas con ese estilo español, en el que se manifestaría la individualidad hispana frente a la uniformidad desornamentada de la arquitectura moderna.

Esto constituía de facto un retorno a las teorías románticas del "genio de las naciones" o "espíritu del pueblo" (*Volksgeist*), aplicadas tardíamente al caso, que presentaban como quintaesencia de sus valores el arte -preferiblemente religioso- producido entre la época de los Reyes Católicos[7] y Felipe IV, periodo que en el

4 Se echan de menos análisis sobre el interiorismo español de este período y los planteamientos estéticos que le dieron forma: la necesidad de figurar como potentadas "de toda la vida" de las clases emergentes; la alusión a antigüedades quizás heredadas, la pervivencia de una sociedad de castas, etc., rasgos aún visibles en la sociedad contemporánea, si bien han evolucionado, adoptando otras formas. Poco o mal explicados, estos planteamientos resultan indispensables para comprender la ideología y la actividad artística del período franquista (sobre todo entre 1950-1970), por sus evidentes connotaciones.

5 Esto puede comprobarse fácilmente hojeando el catálogo razonado de la colección: L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia, 2003, passim.

6 Desaparecida en 1977, parte de su documentación se encuentra en el Archivo General de la Administración, de Alcalá de Henares, con numerosas referencias a este tema. Asimismo, cabe consultar los números de "Y, revista para la mujer", editada entre 1938 y 1946; o la obra de L.M. FEDUCHI, *La casa por dentro*. Madrid, 1947-8, concebida como una guía educativa del gusto.

7 Ver, sobre la imagen identitaria y las normas de interiorismo en el Castiillo de la Mota, como ejemplo a seguir, la tesis de M. ROSÓN VILLENA, *La construcción visual de identidades en la España franquista a través de los medios (1938-1953)*. Madrid, 2014, passim.

argot de los anticuarios se denomina "alta época". Dicha estética se aplicaría, en el terreno oficial, a despachos, residencias, colegios mayores, paradores y demás, con su paradigma en el mítico Castillo de la Mota. La revista de Patrimonio Nacional "Reales Sitios" se hacía eco, en sus anuncios y propuestas, de estas preferencias aplicadas a la decoración, ofertando además los productos de la "Fundación Generalísimo Franco, Industrias Artísticas Agrupadas", creada en 1941, después denominada "Fundación de Gremios", donde operarios de los antiguos oficios rean capaces de realizar réplicas de alta calidad reproduciendo bienes muebles de pasados siglos, tales como tapices, mobiliario, porcelanas, forja, etc. Las Artes Decorativas españolas servían también de inspiración a las más importantes firmas comerciales de mobiliario y decoración, como Herranz, Los Certales, casa fundada por el zaragozano Simón Loscertales Bona[8], o la platería López de la calle del Pez en Madrid, fundada en 1918 y especializada desde los años 40 del siglo XX en la reproducción de platería histórica y popular española[9].

En lo que se refiere al campo de la joyería, encontramos la misma tendencia, en el interior y el extranjero, de aprecio a las joyas renacentistas españolas ya descritas por Davillier en el siglo XIX como singulares, aunque dentro de un estilo internacional, caso de los llamados "pinjantes de cadenas", dijes o "brincos de cadenillas"[10]. En la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX, toda colección importante, española o extranjera, debía poseer alguno de estos ejemplares, lo que implicaba un mercado en auge con precios al alza, que pronto sería objeto de las subsiguientes imitaciones.

El análisis científico de estas colecciones, así como el conocimiento de las actividades de ciertos artistas de la imitación, como Alfréd André, ha servido para identificar un alto porcentaje de piezas espúreas. Esto es mayormente aplicable a las joyas "cultas", entendidas como tales las de ámbito cortesano o burgués, usadas en las grandes capitales y ciudades más populosas, en contraposición a las denominadas "populares", propias del ámbito rural.

---

8 Ver la valoración social otorgada a estas reproducciones del mueble clásico español y francés en: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/10/16/013.html (consulta 18-IV-2016).

9 Según relata la propia empresa en su página comercial. Ver: http://www.platerialopez.es/historia.html (consulta 18-IV-2016). Esto indica unas fuerte demanda de mercado, que provoca el cese de otras actividades, como la venta de objetos antiguos de vitrina, abanicos y otros. En los años noventa del siglo XX, el cese de la demanda obliga a retormar la venta de antigüedades. Para el papel de esta firma en el panorama de la joyería popular española, ver también: L. ARBETETA MIRA, "Mistificaciones en la metodología para el estudio de la joyería: atribuciones fantásticas y erróneas; la construcción del arquetipo y el papel del ciberespacio", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 113-134, p. 125.

10 Sobre la joyería española de los siglos XVI y XVII, ver: L. ARBETETA MIRA "La joya española de Felipe II a Alfonso XIII", en L. ARBETETA MIRA (coord.) et alt., *La Joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, 1996, pp. 22-55; EADEM, "Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 49-66, passim.

Las primeras, más abiertas a tendencias y diseños internacionales, irían perdiendo poco a poco su peculiaridad, vigente sin embargo en los arcaizantes modelos rurales, copia de otros más antiguos, por razones de prestigio y tradición, al constiuír patrimonio acumulable, poco propenso a fundiciones y cambios de forma.

Por tanto y en resumen, era más seguro para el coleccionista adquirir joya popular, de menor valor que la cortesana-erudita y, por tanto, menos propensa a la imitación fraudulenta, aunque tampoco se libraba de otros problemas, como las elaboraciones miméticas y sucesivas en el tiempo de un mismo modelo lo que, en la mayoría de los casos, impide conocer su datación, especialmente cuando se realizaban siguiendo métodos y técnicas tradicionales. Este tema, que ya abordábamos en nuestro trabajo anterior, "*Mistificaciones en la metodología para el estudio de la joyería...*"[11] ha cobrado un nuevo auge a tenor de las reproducciones que actualmente se realizan -incorporando nuevas tecnologías- para complementar la indumentaria tradicional. Como ya advertíamos, en el futuro será muy difícil distinguir cada época, debiendo volver a métodos clásicos como la trazabilidad, es decir, la procedencia del objeto desde que es creado hasta que llega a manos del interesado en su análisis.

En el caso que nos ocupa, la colección, acopiada durante un arco temporal bastante amplio y anterior a la expansión de técnicas como la microfusión, ofrece ciertas garantías en cuanto a la autenticidad de los objetos que la componen. De otra parte, el prestigio y popularidad del coleccionista constituía un factor positivo, pues se le reservaban, por parte de los anticuarios locales, las mejores piezas. Además, a tenor de los datos proporcionados por la familia, su zona de adquisiones era, con preferencia, la actual comunidad de Castilla y León, donde, aprovechando sus diversas tareas profesionales, ocupaba su tiempo libre en un recorrido sistemático por los negocios de anticuarios y chamarileros con los que le unía, en ocasiones, una amistad personal y el trato directo, plasmado en tertulias, comidas y excursiones.

Su afición se centraba, siguiendo los cánones del momento, en esa "alta época" española -identificada en especial con lo castellano- tan codiciada por decoradores y coleccionistas.

Eran adquisiciones relativamente modestas, para las que el coleccionista disponía de una cartera limitada, por lo que parece haber predominado cierto espíritu lúdico, de "montería" o "cobrar la pieza", lo que se traducía en un claro predominio de la cantidad sobre la calidad, quizás también por tratarse, en definitiva, de un pretexto para el contacto social.

No se trataba pues de un coleccionista que prefiere reservarse y reunir el dinero para la adquisición de un objeto artístico importante, largamente deseado y sobre el que concentra sus esfuerzos, destinando todo el caudal económico disponible, sino más bien de un dilettante que se fía de quien le ofrece tal o cual objeto y vuelve a su casa, después de cada viaje o excursión, con un "botín" de pequeños -a veces no tan pequeños- hallazgos.

---

11 L. ARBETETA MIRA, "Mistificaciones..." ob. cit., passim, especialmente pp. 120-128. Ver también lo indicado en la nota 9.

El conjunto resultante de estas vivencias es tan dispar que permite incluso suponer que prestaba poca atención a las adquisiciones más modestas, pues no parecen haberse restaurado los objetos de la colección, sino que simplemente, fueron acopiados y ordenados con criterios decorativos, pasando a zonas de almacenaje cuando se alcanzó un punto de saturación a pesar de disponer de una vivienda unifamiliar de generosas proporciones.

Entendemos, sin embargo, que no estamos ante un comprandor compulsivo, sino de un “recolector”, que, al igual que el campesino espera la cosecha, en un nuevo recorrido por el circuito habitual, cultural y gastronómico, volvería a tener ocasión de adquirir lo que sus proveedores y amigos le hubieran reservado.

Todo ello indica la presencia de un componente lúdico, muy alejado de la obsesión habitual del coleccionista acumulativo: toma lo que le han guardado, atendiendo a un perfil básico: la pieza es original, es local (o al menos española), es de la época y estilos que interesa (gótico, renacimiento y barroco, o bien arte popular).

Dimensiones y contenido de la colección

Pecker llegó a reunir una biblioteca de doce mil volúmenes aproximadamente, muchos específicamente dedicados a la historia de Madrid y otros temas relacionados con el contenido de sus colecciones; más de ssetecientas cincuenta obras pictóricas, muchas de pintores contemporáneos (Juan Barjola, *Pancho* Cossío, José Beulas, Benjamín Palencia, etc.), en torno a mil cuatrocientas esculturas religiosas en madera policromada de los siglos XV al XVII principalmente -aunque el conjunto incluía algunas medievales y del XVIII en adelante- comprendiendo una gran variedad de tamaños, obras en bulto redondo, altos y bajorrelieves, además de pequeños retablos u oratorios, fragmentos y demás, sin incluir un centenar de muebles antiguos, cultos y populares.

El grueso numérico de la colección lo componía un *bric-a-brac* que incluia de todo un poco: jarras de cerámica, morteros, llaves antiguas, sellos de pan, instrumental, navajas, tijeras de todas clases, cascapiñones, relojes de bolsillo, objetos del denominado “arte pastoril”, tales como cajas, cucharas, horteras y cuernas pastoriles, cepillos de limosna de ánimas, bronces renacentistas, especialmente portapaces y plaquetas (de las que poseía casi todas las variantes conocidas), pequeño mobiliario, etc.[12]. Objetos todos ellos de muy distinta procedencia, una buena parte adquirida en el Rastro madrileño, del que era asiduo, o recopilados en sus continuos viajes, fueran profesionales o particulares.

En el primer caso, anticuarios bien conocidos del mundillo, como Serafín Villén o Pedro Alarcón le reservaban aquellos objetos de su gusto, y lo mismo en Sahagún

12 Según datos proporcionados por la familia, las cifras aproximadas eran las siguientes: tallas 1400; muebles antigüos y populares: 100 (bargueños mesas, alacenas, etc.); sellos de pan 900; llaves 250; partepiñones de madera y metal 120; navajas 50; arte popular (almireces, morteros, cajitas, limosneros, castañuelas, cuernas talladas por pastores etc.) 350; cerámica 80; y, en el campo del metal, 75 portapaces de bronce, 80 plaquetas de bronce, 1600 medallas de plata y 1000 relicarios.

de Campos, Segovia, Mayorga de Campos, Saldaña, Astudillo, Miranda de Ebro, Salamanca, la Sierra de Francia, Burgos, Aranda, Arganda, Oña, Medina de Rioseco, Benavente, Zamora, La Bañeza, Ponferrada, Tuy, Vigo, Santiago de Compostela u Orense, localidad donde los tres principales anticuarios le surtían, entre ellos Ros, mientras que Zenón Sierra lo hacía en Roa, *Patri* en Arévalo, *Fidel* en Turégano, Apellániz en Vitoria, o *Pepe* Díez en Palencia.

En definitiva, Pecker había peinado sistemáticamente el cuadrante noroeste, Galicia[13], Castilla la Vieja y León[14], territorios cercanos a lo que se denomina "raya de Portugal"[15], lo que incluía también parte de Extremadura como Cáceres, Béjar o Trujillo y de estas zonas, por sus características, debían proceder buena parte de los objetos acopiados, incluidos los relicarios que estudiamos.

En lo que respecta a la platería, parece que el ajuar litúgico o la platería civil no fueron objeto de su atención prioritaria, aunque poseyó alguna obra notable, ya vendida en el momento en que pude conocer la colección, destacando un portapaz del siglo XVI y un relicario de pie.

Por el contrario existen, además de los medallones- relicario, las patenas[16] y medallas mencionadas, pendientes, varios amuletos, alguna joya historicista y otras joyas sueltas, prácticamente todas de tipo popular.

---

13 Colecciones como la del Museo Provincial de Lugo, donde se encuentran ejemplares similares a algunos de la col. Pécker, son testimonio de la joyería popular usada en el mundo rural gallego. Ver: L. ARBETETA MIRA, "La colección de joyas del Museo Provincial de Lugo", en M.R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A. BALSEIRO GARCÍA y L. ARBETETA MIRA, *Catálogo de la exposición de fondos del Museo de Lugo*. 2 vols. Lugo, 2009. Consúltense, en el vol. I, *Ourivería Devocional*, las pp. 12-18, y la sección "Relicarios", pp. 27-65, además de las páginas 85-90. El tomo II recoge pendientes de arracadas y otros procedentes de la Bañeza similaes a los de la colección, pp. 108-9.

14 Además de las obras ya mencionadas, destacan, entre los numerosos estudios de la zona castellano-leonesa: C. CASADO LOBATO y J. DÍAZ GONZÁLEZ, *Estampas castellano-leonesas del siglo XIX. Trajes y costumbres*. León, 1998; A. LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, E. MAGANTO HURTADO y C. MERINO ARROYO, *La indumentaria tradicional segoviana*. Segovia, 2000; M.A. HERRADÓN FIGUEROA, *La Alberca: joyas*. Madrid, 2005, etc., y como documentación visual la obra imprescindible de ORTIZ ECHAGÜE, *España, tipos y trajes*. Madrid, 11ª ed. 1993, pp. 86-7, 89, 130-1, 136-7, 162, 178, 180, 183-7, etc.

15 El tema de las interrelaciones de ambas escuelas de joyería se trata en: L. ARBETETA MIRA, "Las joyas en Portugal y España: una historia de vecindad (ss. XV al XVII)". *II Colóquio Português de Ourivesaria*. Oporto, 2008.

16 Sobre este tipo de joyas y sus distintas variantes, ver: L. ARBETETA MIRA, "La joyería española de los siglos XVI al XX". *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis XLV. Madrid, 1999; EADEM, "Joyería española en tiempos de Carlos V", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, pp. 117-127, y nº cat. 96-102, pp. 237-242, un "Cristo preñao", nº cat. 105, p. 244, un "Corazón de la novia", quizás segoviano, nº cat.106, p. 245, Vincos o arracadas, nº cat. 109, p. 248; y de las existentes en la Colección Lázaro Galdiano, parecidas a las que se estudian, ver el comentario inicial y los ejemplares en: EADEM, *El arte de la joyería…* ob. cit., "Patenas", pp. 88-97.

Los medallones-relicario. Formación y exhibición de la colección. Ejemplos de tipologías

Evidentemente, una colección heterogénea, cercana a las 6.800 piezas, era capaz de saturar cualquier espacio doméstico, por muy grande que fuera, por lo que se agruparon los objetos por similitudes, organizando conjuntos a modo de cuadros que se presentaban con intención decorativa, a la par que recuerdos sentimentales. Podría afirmarse que este sistema de organización refleja la "museografía" que diseñara el propietario para la exhibición de sus piezas, por lo que es interesante mencionarla, ya que coincide con ideas similares que, antaño, poblaban museos como el Nacional de Artes Decorativas y cuya evolución se debe principalmente al cambio de gustos y el descenso en los porcentaje de piezas exhibidas que se advierte con carácter general.

Una vez fallecido el coleccionista, la familia, deseando perpetuar su memoria, cedió en depósito un lote de piezas diversas al Museo Etnográfico de Ponferrada (León), localidad con la que el coleccionista mantuvo estrecha relación. Tras una selección, llevada a cabo por personal del propio museo, se constituyó un depósito formado por objetos varios, entre los que se encontraba una parte de la colección de relicarios, algunas medallas y varias joyas populares. El museo, situado en el castillo de la localidad, acondicionó en el "Palacio Viejo" el llamado "Cuarto Viejo o de los azulejos" para exhibir este conjunto[17] de 215 piezas.

Esta selección implicó el desmontaje de la mayor parte de los relicarios, que fueron separados de su primitivo emplazamiento y agrupados en cajas, según tamaños, para su custodia. Sin embargo, las fotografías tomadas con anterioridad permiten conocer esta antigua disposición que muestra ciertas facetas, hoy inexistentes, de la colección[18].

En cuanto al contenido, es imposible, en estas pocas páginas, dar cuenta de la variedad y riqueza de la colección Pecker de joyería popular, especialmente las numerosas variantes que logró reunir de diversos modelos de medallones- relicario. No obstante y, a modo de muestrario, he creído oportuno avanzar el estudio integral de esta colección con algunas notas relativas a su contenido.

---

17 Así lo describen algunas páginas turísticas del Bierzo, dode aparece como legado a la ciudad, que le había dedicado una calle, ver: http://www.soyleon.es/Paginas/Comarcas/Bierzo/Castillo_Ponferrada.html#pecker. Se describe como "(...) colección de pintura, escultura, joyería, relicarios y amuletos, todo ello datado entre los siglos XIV y XX, la mayoría del XVI, y que el periodista había ido amasando a lo largo de su vida" y se especifican las razones de la selección de la forma siguiente: "Su discurso expositivo estará relacionado con la historia y leyenda de la fortaleza y con el mundo de las creencias, la magia, la superstición y la iconografía en el Camino de Santiago como eje vertebrador".

18 Como referencia, emplearé en adelante las fotografías del archivo familiar Pécker relativas a la colección, de las que se me ha proporcionado copia, en formato digital JPG.. Se mencionarán aludiendo al título de determinadas carpetas, seguido de la numeración seriada de cada fotografía, suprimiendo la extensión digital, por ser la misma en todos los casos. Así, se emplearán las iniciales: P = Ponferrada, referido al depósito que actualmente existe en el museo local; CD = Colecciones Diversas; CD P = Colecciones Diversas, agrupación de la que algún elemento ha sido seleccionado para el depósito de Ponferrada.

Medallas religiosas de los siglos XVII al XIX. Placas de bronce esmaltado[19]

Como se ha comentado, el coleccionista, en un intento de ordenación, había reunido diversos relicarios, medallas y joyas populares, creando composiciones, bien definitivas, bien provisionales, con espacios vacíos para colocar futuras adquisiciones, todo ello siguiendo los parámetros del "horror vacui" y buscando la exhibición integral de la colección.

Esto se apreciaba claramente en el caso de las medallas de plata caladas, cuyas tipologías más frecuentes se reducen a unas pocas decenas de variantes. Solía colocarlas simétricamente, en filas o bandas compuestas por la repetición de un mismo o parecido modelo (lám. 1).

Organizó, por ejemplo, cuadros-vitrina con pequeñas imágenes de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, de plata blanca, dorada o bronce en sus distintas variantes fruto de la imaginación popular, creadas entre los siglos XVII y XIX, con la titular ataviada o no con manto, presentado éste en la cintura, a veces afiligranado, la cabeza de la figura ornada con corona y nimbo y pequeña asa posterior para suspensión[20].

En algun caso, las franjas, dispuestas en V, con los ejemplares de mayor tamaño colocados en la parte superior y el centro, reservaban espacio para continuar añadiendo nuevas imágenes. Sirva de ejemplo la composición representada en dos fotografías CD P1030471-2 y una tercera CD P1030547, prácticamente completa, con medallas de Nª Sª del Sagrario de Toledo, Atocha, Fuencisla, Nieva o el Nazareno en su mayor parte, formando filas regulares gracias a la repetición de los modelos. La CD P1030514 tiene una composición más variada donde predominan las advocaciones de Valdejimena.

Dispuestas sobre fondos de textiles, por lo general antiguos, siguiendo ciertas modas decorativas, se colocaban las piezas según tamaño y perfil, formando secuencias rítmicas y contrastando su colorido, caso de estar esmaltadas. Así se aprecia, por ejemplo, en los cuadros que contienen ejemplares de las denominadas genéricamente "placas de cofradía", en bronce dorado y esmaltado, producidas en su mayoría durante la primera mitad del siglo XVII[21]. En la imagen correspondiente CD P1030476 puede apreciarse la calidad y buen estado de casi todas ellas. Varias de sus variantes carecen de paralelos conocidos y abundan los modelos inéditos.

---

19 Los distintos tipos de medallas y relicarios mencionados guardan similitud con algunos pertenecientes a la colección Lázaro Galdiano. Ver en su catálogo: L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería…* ob. cit., "Medallas religiosas", pp. 82-87.

20 Sobre este tipo de imágenes populares, ver: L. ARBETETA MIRA, "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* Tomo LI, CSIC, Madrid, 1996, pp. 97-126, pp.138-9.

21 Sobre estas placas, posibles insignias de cofradía, y su problemática, ver: L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería…* ob. cit., pp. 133-145, donde se estudian varios ejemplos similares a los que se encuentran en la colección. Aunque algún autor ha negado la referencia religiosa, tanto de las placas cuadrangulares y ochavadas, como de las versiones triangulares (firmezas), basándose en textos literarios que mencionan las firmezas como imagen de la virtud femenina, no lo creemos así, ya que existen referencias a su función real, vinculadas con los ofrecimientos personales o "esclavitud", lo que no obsta para que en la literatura se utilicen alegorías que extrapolan su sentido al campo del amor profano.

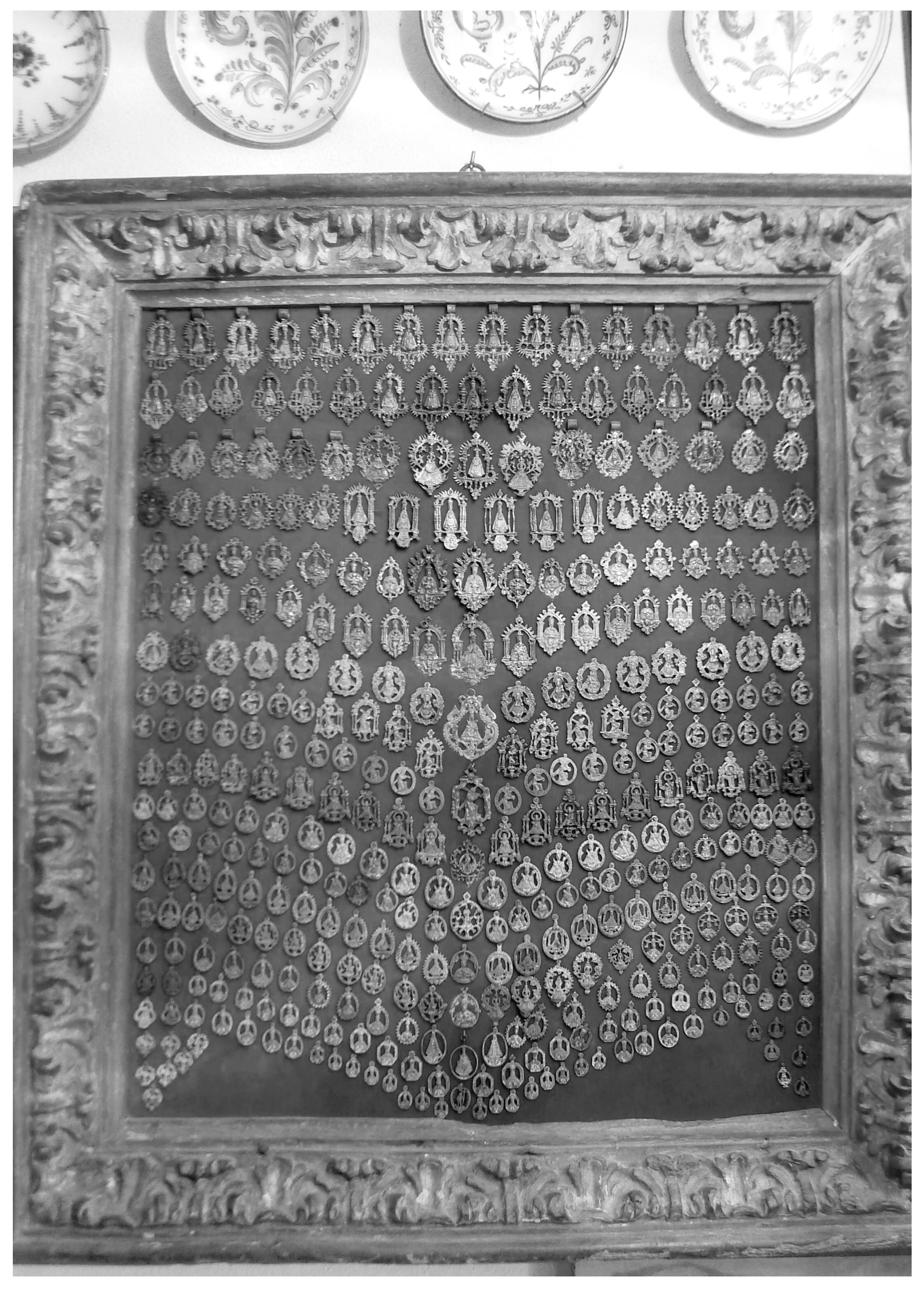


LÁMINA 1. *Composición con medallas caladas, siglos. XVII-XVIII.*

Joyería castellana y leonesa. Dijes, amuletos y otros

Se compusieron horizontalmente, en forma de cenefas, algunas joyas voluminosas, procedentes probalemente de las zonas salmantinas, leonesas y veterocastellanas, básicamente las denominadas patenas llanas, "corazón de la novia", Cristos "preñaos" o "triperos"[22], así como medallas caladas de gran tamaño, todo ello de plata blanca y dorada, por lo general de buena factura, predominando las piezas muy antiguas, quizás del siglo XVI (CD P1030474). Mencionaremos, entre las joyas de este tipo reunidas por el coleccionista, una patena llana, de plata, redonda, con decoracion incisa que presenta las armas de la Inquisición y la inscripción: "Exurge/ Domine/et Judica/ Causam / Tuam". En los brazos de la cruz "Misericordia" y "Justicia", e iniciales al dorso "Dn. A.C.C./ año 1690", en letra del siglo XVIII-XIX, P 0068.

Una interesante variante, mixta de los marcos de cresterías y las patenas, es la P 0434/5, que, aunque presenta dos ventanas, consiste en un marco calado de crestería con palmetas y cabezas de ángeles, diseño arcaizante que remite a la joyería renacentista castellana de la primera mitad del siglo XVI. Tiene asa plana y una inferior para pinjante, con la paloma del Espíritu Santo.

Agrupaciones del coleccionista

A pesar de que existen composiciones ordenadas en la colección, buena parte de ellas eran abigarradas y confusas, formadas por elementos colocados en un orden aleatorio.

Sirva de muestra la que se compone de material dispar: una escena tallada en boj, de gusto atonita ortodoxo, dos colgantes de San Miguel Arcángel[23] y una Inmaculada, un colgante acorazonado con asas para pinjantes, dije de cadenillas en forma de águila bicéfala coronada, parecido en su diseño a otro del Museo Arqueológico Nacional, otro en forma de plaqueta, un tercero de águila apoyando sobre un tronco, etc. (CD P1030477.JPG).

Otro ejemplo incorpora medallas caladas, algunas modernas -como la que representa a Nª Sª de la Almudena con el halo y corona que realizara Juan José García- al lado de una compleja cruz de Caravaca, medallas del Nazareno de la Merced, de Granada, Nª Sª del Sagracio, Pilar, etc., y la Soledad de los Mínimos, modelo en bronce que parece prototipo para medalla de flamas con engastes de piedras. Agujeros en el textil del fondo indican que la composición, aunque ciertamente confusa, cubría completamente el espacio (CD P1030470.JPG).

---

22 Ver notas 14 y 16.

23 Aparece un segundo, con sus cadenillas pinjantes, en otra composición de cuadro-vitrina, junto con más imagenes marianas de bulto redondo y San Antonio o San José con asa de suspensión. Otros colgantes similares, son algunas pequeñas figuras de Santiago Peregrino, tanto de pie como a caballo (P 0066-7).

Se complementan con algunos ejemplares de hostiarios, con o sin cruz extraíble y factura algo más tardía (ss. XVII-XVIII), CD P1030475.JPG.

Interesan, por su rareza, algunos de estos abigarrados conjuntos, como el de amuletos y dijes de lactante, formado por chupadores de vidrio, colmillos y puntas de cuernas, higa de cristal, haba se Santa Lucía, castañas y colgantes acorazonados de ágata, cristal y difrentes piedras, todo ello engastado en plata, con asas para suspensión (CD P1030464)[24].

También son raros los relicarios de "medidas", que adoptan forma y dimensiones de objetos milagrosos, tales como el tamaño de una imagen, la huella de un brazo, mano o pie, caso de un relicario de plata, en forma de huella de pie, con ventanas, la frontal con grabado de aparición mariana, realizado quizás en el siglo. XVIII (P 0089/90; P 0436/7).

En cuanto a los relicarios, su composición, salvo excepciones, no obedece a criterios aparentes, de lo que se deduce que se colocaban según se iban adquiriendo, hasta que el cuadro en cuestión quedaba lleno y se pasaba a formas otro nuevo, enmarcado siempre por algún marco antiguo, con su corerspondiente fondo textil. Sin embargo, las fotografías del archivo familiar son interesantes ya que permiten evaluar el tipo de relicarios que se adquirieron en un mismo espacio temporal, lo que correspondería a tipologías de uso propias de las zonas visitadas en las fechas correspondientes (lám. 2).

Partiendo de la hipótesis de que los anticuarios y chamarileros locales se surtían del entorno próximo, y que esperaban la llegada de este cliente en concreto, el acopio tenía que realizarse, forzosamente, en áreas circunscritas a las poblaciones y zonas geográficas arriba mencionadas.

Si examinamos algunas fotografías (CD P1030461), vemos que coexisten relicarios con motivos de crestería y doble ventana (derivación de los marcos de las patenas), relicarios de marco rectangular, cuadrado u ochavado, en plata o hierro, los primeros con sencillos sogueados y molduras lisas, junto a relicarios ovales, en plata o bronce, también de molduras lisas y pequeños florones dispuestos en cruz.

Los contenidos, bastante uniformes, consisten en cartones recortados, miniaturas sobre cobre o lata, grabados, la mayoría flamencos, iluminados, alguna pintura sobre vitela, Agnus, la "Cara de Dios" jiennense y alguno más específico, como el abridero en tríptico o el pintado sobre placa de venturina (CD P1030461)[25].

Otros pequeños objetos de indumentaria, especialmente los pendientes (de calabacilla, arracadas de distinto tipo, de media luna, de botón, lazo y maza, los llamados "vincos", de aro grande y colgante de perfil triangular con pinjantes, etc.), o los broches de capas, refuerzan la propuesta de una posible procedencia castellano-

24 Ver ejemplares parecidos en: C. ALARCÓN ROMÁN, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid, 1987, pp. 51, 80, 83, 109, 130-2, etc.

25 Ver algunas tipologías similares en: L. ARBETETA MIRA, "La Joyería en España y Europa en la época de Cervantes", en VV. AA., *La moda española del Siglo de Oro*. Toledo, 2015, pp. 133-156, y en la misma obra, los estudios de B. RODRIGUEZ, pp. 332, 334, 336-7, 339, 343-4; M.A. HERRADÓN FIGUEROA, p. 250 y E. MAZUECOS JIMÉNEZ, p. 327.

leonesa de muchas de las piezas de la colección[26], aunque existen también ejemplares de otras procedencias como el par de pendientes marroquíes en "cuerno de carnero" (*corne de belier*), con cuentas rojas, quizás coral. Otros acopios, como las numerosas castañuelas, navajas, cajas, cuernas y cucharas de arte pastoril podrían servir para verificar posibles procedencias.



LÁMINA 2. *Composición con relicarios diversos, siglos XVII-XIX.*

Parece, no obstante, que el coleccionista modificaba continuamente algunos de estos conjuntos, pues la imagen CD P 1030482.JPG podría indicar que intentó reunir en un cuadro vitrina ejemplares que consideraba de mayor calidad que el resto.

Se trata de un pequeño grupo dispar de obras en marfil, esmalte, pintura sobre nácar, cristal de roca o cera coloreada, enmarcadas con filigranas y marcos historiados, tanto en plata como oro.

26 Ver nota 13. Entre las páginas de esta obra se encuentran catalogados, además de los mencionados, algunos ejemplares sueltos, varios procedentes de La Bañeza, del mismo modelo que los conservados en la colección. Vol. II, pp. 110-116.

Se complementa con dos curiosas joyas historicistas, de un tipo que se ha venido considerando original del siglo XVI durante mucho tiempo y que hoy conocemos como producción de hábiles imitadores de estilo de la escuela vienesa, como Hermann Ratzersdorfer (1815-1891), especialista en la realización de joyas y vasos renacentistas, en plata esmaltada, siguiendo modelos de la escuela de Augsburgo (lám. 3).



LÁMINA 3. *Caja vitrina con relicarios.*

Además de algún esmalte de Daroca, se reunieron relicarios de posible procedencia centroeuropea, aunque también los había novohispanos (obras en marfil con o sin policromía, trabajos en carey y asta, marcos con asa de dado, etc.)[27] y andinos (bajorrelieves de estuco dorado y policromado, pinturas sobre nácar, piedra de Huamanga) de los siglos XVII y XVIII, datos interesantes, habida cuenta de que se adquirieron estas piezas en España. Ver: (CD P1030482-9).

27 Ver ejemplares similares en: L. ARBETETA MIRA, "Una mirada sobre la joyería en México, siglos XV I al XIX: la colección del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec", en *El sueño de El Dorado. Estudios sobre la plata iberoamericana (Siglos XVI al XIX)*. León, 2012, pp. 416, 424, 426, o G. SÁNCHEZ REYES, "Joyería tradicional: adorno y protección divina", en VV. AA., *Santuarios de lo íntimo. Retrato, miniatura y relicarios. La colección del museo Soumaya*. México, 2004, pp.187-211, y las pp. 278-357 de la misma obra.

En otros casos, la composición enmarcada sigue el mismo criterio de agrupar los relicarios según el tipo de marco -más o menos trabajado, con o sin cresterías o florones- si bien se rompe la monotonía con la ubicación destacada de alguna pieza singular por su tamaño o diseño, caso de las que contienen grabados flamencos de buena calidad, o las elaboradas en asta calada, derivadas de modelos de la primera mitad del siglo XVII (CD P1030506-13).

La variedad de diseños, unida a la abundancia de piezas similares o con pequeñas variantes de cada uno de ellos, permite un estudio comparativo que, a veces se complementa con los contenidos, presumiblemente originales pues, en caso de haber sido sustituídos, el coleccionista no los manipuló, ya que es frecuente encontrar elementos posteriores, tales como fotocopias, o ajenos al contexto (fragmentos de papel impreso, imágenes seculares, retratos de personajes, medallas caladas o figurillas de fecha muy posterior, etc), que no han sido retirados.

Medallones-relicario con el Santo Rostro de Jaén[28]

En un momento determinado, ciertos intentos de agrupación temática implicaron la modificación de conjuntos anteriores, como es el caso de los llamados relicarios de la "Cara de Dios" o Santo Rostro de Jaén. Esta producción se caracteriza por la uniformidad de su contenido, con la presencia de pinturas sobre vidrio del rostro barbado de Cristo, bizantinizante, recortado sobre un fondo dorado y que puede acompañarse de otras imágenes devocionales, pintadas también en vidrio y algo toscas. Dichas miniaturas aparecen guarnecidas con diversos marcos de plata, en su mayor parte de filigrana, a veces de complicadas formas, abrideros, o con hojarascas y roleos, que a veces adoptan la forma de águila bicéfala. El coleccionista reunió un buen número de ejemplares de tamaños y formas diversos, entre los que destacan algunas piezas inusuales y los de gran tamaño, posiblemente destinados a colgar en pared.

Fueron labrados presumiblemente en Córdoba en los siglos XVII o XVIII, y de sus numerosas variantes, se pueden mencionar algunos ejemplares en filigrana, como el de marco de hojas y flores en disposición cuadrilobulada (P 0413/5) y grabado flamenco al dorso, fechable en el siglo XVII. Fueron también usuales los marcos, ya descritos, en forma de águila bicéfala coronada, realizados en distintos tamaños, como el P 0416/7, y, sobre todo, los marcos ovales, gruesos y con florones cruciformes, todo realizado en filigrana calada, que incorporan la habitual representación de la Santa Faz en fondo dorado complementada con pinturas de factura popular y vivos colores, también ejecutadas sobre vidrio, como puede verse en el P 0218/9, con la "Cara de Dios" y la Virgen de Belén, patrona de las ermitas de Córdoba, actualmente en Ponferrada.

28 Otra colección con variantes significativas es la del Museo Nacional de Artes Decorativas, que mencionábamos por vez primera en nuestro trabajo: L. ARBETETA, "Joyas de la época de Velázquez en el Museo Nacional de Artes Decorativas", en VV. AA., *V Jornadas de arte. Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991, pp. 373- 384, p. 378 nota 3.

Aunque muy raros, también se realizaron marcos en forma de águila bicéfala cincelados, como el singular relicario (P 0430/1), de marco triangular que recuerda las "firmezas", con sus pequeñas pinturas sobre vidrio.

En su versión más simple, se reunieron marcos de festones y floroncillos, como el que muestra la Santa Faz con símbolos de la Pasión y al dorso, la Virgen de la Capilla, patrona de Jaén, iconografía común en el siglo XVII, P 0424/5. Una versión tardía, posiblemente del siglo XIX, presenta hilos en ese, esferas y detalles en filigrana, y muestra la imagen sagrada sobre el paño de la Verónica, incorporando los estigmas de la Pasión, improperios o Arma Christi, P 0426/7.

Otro tipo común de relicarios con esta iconografía tienen marcos lisos con borde sogueado, que suelen contener la consabida imagen recortada sobre fondo dorado y, en algunos casos, repetida pro tres veces, lo que alude a la leyenda de los pliegues del velo de la Verónica, creada posiblemente para justificar la autenticidad de las tres Verónicas más famosas de la Cristiandad. Un ejemplo en P 0432/3, con representación al dorso de santo carmelita, posiblemente San Juan de la Cruz.

Este personaje, junto a Santa Teresa aparecen frecuentemente, asociados también a la Virgen de la Capilla, por lo que hemos venido datando el grueso de esta producción hacia 1621, fecha de la canonización de ambos carmelitas, así como de San Isidro labrador, patrón de Madrid, que también suele aparecer efigiado.

Otras composiciones mixtas

Volviendo a las composiciones, el marco que refleja la imagen CD P1030496, de factura moderna, indica una agrupación tardía, realizada con criterios diferentes a los propiamente decorativo, caso también de las cruces de Caravaca, las de rosario, las de boj y nácar, recuerdos de Tierra Santa, o los collares de azabache[29]. Sin embargo, no se trata de agrupaciones exhaustivas, puesto que otras composiciones sin otro criterio aparente que ocupar espaciós según tamaño, incorporan algunos otros ejemplares relacionados, caso de los relicarios con marco de filigrana y la Virgen de la Capilla de la Catedral de Jaén, pintada asimismo sobre fondo dorado, o las representaciones, de mano popular, de diferentes santos, también pintados sobre vidrio. Todo ello convive con diferentes tipologías, a veces comunes y tardías, aunque también singulares, como es el caso de la firmeza, el medallón acorazonado con piedras verdosas, algún marco afiligranado, o el colgante abridero, también en forma de corazón, con su cadena, visibles en el marco CD P1030503-5, cuya distribución de piezas parace realizada en una etapa final de la colección.

29 (CD P 1030498-500; P1030516; P1030546; P1030555). Aunque no es posible, dado el volumen de la colección, describir los variados tipos de cada grupo, mencionaremos aquí la variedad de cruces de rosario, que contiene ejemplos de sección redondeada o plana y cantoneras, con o sin rayos en el cuadrón, de perfil triangular con Cristo y pinjantes; con imagen de María al reverso, que en algún caso se trata de la Virgen del Pilar opuesta al Cristo de Burgos, mientras que aparecen también medallas caladas, quizás Valdejimena; crucificados con o sin faldellín, modelos de estilo gótico, varias crucetas de brazos flordelisados, la "Cruz de carne" de Zamora, etc.

Otra agrupación, asimismo con marco y textil modernos, parece seguir el criterio de relacionar relicarios de plata, de doble ventana y marco de moldura simple, mayoritariamente oval, con algún elemento de crestería. De nuevo, se encuentran modelos frecuentes en el área castellano- leonesa, incluyendo los consabidos Agnus Dei de cera, grabados coloreados flamencos, labores del tipo de "cartón recortado", que forman estructuras para contener reliquias, alguna miniatura en vitela y, como excepción, un `par de ejemplos de marcos ovales con tapas caladas, de raigambre manierista.

No faltan tampoco muestras de una peculiar tendencia de la joyería hispana, como son los relicarios ornados de pinturas bajo vidrio populares, derivadas de las miniaturas lombardas pintadas sobre cristal, que se importaron en la segunda mitad del siglo XVI: dos de plata dorada, con marco de cartones calados y cantoneras o pezuelos, versiones populares de los marcos manieristas calados y esmaltados. En uno, el interior de sus ventanas lleva grabados flamencos iluminados del s. XVII (P 0518/9 y 0520/1), el primero con una plaqueta frontal de vidrio, con restos de pintura, representando la estigmatización de San Francisco, perteneciente a la segunda fase o período[30].

Cristales

El cristal de roca, cuarzo, que no vidrio, con sus connotaciones de materia mágica, está presente de diversas maneras en la colección, donde destaca el relicario, actualmente en Ponferrada, formado por una placa de cristal de roca donde se ha representado a Jesús adolescente con la cruz a cuestas, imagen basada en un grabado, muy difundido y copiado, de Hieronymus Wierix.

Adquirió también Pecker otros cristales, como el relicario con marco de filigrana y cabujón de cristal oval con IHS grabado, y los tres clavos debajo, obra del s. XVII; otra plaqueta lisa, en forma de V; un ejemplar del tipo ochavado y facetado, de perfil grueso, con receptáculos para reliquias (CD P1030556); un amuleto de cristal grueso, ovoide, con dos facetas al frente (CD P1030650), etc., todos ellos enmarcados en plata, con labores simples de sogueado y dentículos. Relacionados morfológicamente con estas piezas de cristal de roca, varios relicarios con canutos de vidrio se incluyen en la colección, alguno de tipo troncocónico, con hueco interno para contener una espina o astilla.Entre el lote depositado en Ponferrada, se encuentra un relicario con doble ventana de bisel ancho y hueco tubular para inserción de reliquia (P 0540).

Relicarios de capilla

Deriva de modelos de mediados del siglo XVI un tipo de dijes o colgantes con estructura de capilla, humilladero o templete, que muestran en su interior pequeñas

30 Ver: L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería...* ob. cit., "Plaquetas con pinturas miniaturísticas de la escuela lombarda", pp. 126-127.

escenas prolijamente labradas en madera. Estos relicarios-joyeles han venido denominándose "dijes de capilla", de "templete" o de "viril" si presentaban varias ventanas y es probable que, como venimos manteniendo desde hace años, constituyan una de las primeras manifestaciones de la joyería hispánica en América[31].

Parecen derivación de los retablos miniatura portátiles, a veces con alas, como puede apreciarse en el ejemplar tardío que inserta un Agnus Dei de cera, o sin ellas, caso de las versiones populares denominadas simplemente "capillas" que sólo disponen de una ventana frontal, consistentes por lo común en una caja pinjante con forma de nicho rectangular o en arco de medio punto, que suelen simplificar su contenido mostrando si acaso una figurilla en madera, barro cocido, marfil o hueso.

Esta versión está bien representada en la colección, formando un conjunto nutrido.

Originalmente, los dijes o pinjantes de linterna o capilla, podían ser cilíndricos o de sección rectangular, con dos o más ventanas y estructura arquitectónica, con columnillas y cubierta, a modo de humilladero en miniatura.

Del tipo más simple, asa girada, ventana frontal, marco y lateral de plata escarchada y sogueada, un ejemplar lleva al dorso inscripción alusiva a los monjes mártires del monasterio de Cardeña (Burgos), masacrados por los Omeyas andalusís: "Stos/ Mrs D Carde/ña", obra probalemente del siglo XVIII.

Es interesante una variante tipo linterna, con imagen de San Antonio de Padua en marfil, bellamente trabajada. La estructura presenta un cupulín decorado con incisiones de motivos florales, asa de bola y tornapuntas tangentes a los lados, rematadas por pequeños pináculos, todo ello de aire rococó (P 0502). La pieza podría ser novohispana.

Sigue un modelo más antiguo un relicario (P 0506/7) con dos columnillas laterales rematadas en esferillas, cúpula calada y viril cilíndrico, donde se aloja un pequeño marfil filipino representando a San Antonio.

Otros materiales: marfil, alabastro, cera, pizarra

Además de los materiales más frecuentes y los ya mencionados (cristal, asta, vitelas, papel, cartones, textiles, bronce, latón, etc.), se encuentran ejemplos de interés realizados con otros materiales.

---

31 Ver, principalmente: L. ARBETETA MIRA, "La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos", en *El oro y la plata de Indias en la época de los Austrias*. Madrid, 1999, pp. 425-450, con los ejemplares del museo del Louvre; EADEM, *El arte de la joyería…* ob. cit., p. 37, nº cat. 1, pp. 38-39; EADEM, "Joyas en el México virreinal. La influencia europea", en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coors.) et alt., *La Plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. México DF, Boletín del INAH, 2008, pp.425-6; EADEM, "Una mirada…" ob. cit., pp. 412-413, para ejemplares del Museo Nacional de Historia, México DF.; EADEM, "La Joyería en España…" ob. cit., p. 145. Para los existentes en Canarias, ver los trabajos de J. PÉREZ MORERA, "Imperial Señora Nuestra: el vestido y el joyero de la Virgen de las Nieves", en VV. AA., *María y en la nieve de su nieve, favor, esmalte y matiz*. Santa Cruz de la Palma, 2010, pp. 38-87. Por último, F. MALGOUYRES, "Moines franciscains et sculpteurs indiens: à propos de quatre pendentifs mexicains conservés au musée du Louvre". *Revue des Musees de France, Revue du Louvre* nº 4 (2015), pp. 4-48.

Una serie importante, aunque no muy extensa numéricamente, la constituyen los relicarios que contienen placas en marfil, bien sea caladas o no, policromadas o no, con escenas en miniatura. En ellas, normalmente se halla labrado el anverso y el reverso y casi todas proceden de Nueva España, aunque el origen de algunos de estos trabajos puede hallarse en Oriente, sean sino-filipinos o indo-portugueses. Así, el relicario octogonal con San Jerónimo y la Virgen del Carmen entre San Juan y Santa Teresa, podría ser oriental, a juzgar por algunos detalles, y presenta restos de policromía (P 0494/5). Posiblemente de taller novohispano sea una plaqueta rectangular (P 0498/90) con San Francisco, Santa Bárbara y Santo obispo (Nicolas ?), policromados con toques dorados, que se encierra en caja rectangular de tipo sogueado en plata, adaptada a un marco de filigrana de finales del siglo XVII.Sin embargo, es de factura centroeuropea la prolija escena de la crucifixión, presentada en un marco oval de hierro, crestería barbada y frente con estrías y adornos ungulados (P 0496/7).

La piedra de Huamanga o berenguela, es una variante de alabastro de gran blancura, extraída en la zona de Ayacucho, Perú. Su blancura, que se vuelve dorada con el tiempo y cierto aspecto satinado la pueden confundir con el marfil, con el que también se labraron plaquetas con toques de policromía y dorado muy similares. Sirva de ejemplo de tal parecido el tosco relicario rectangular con una bien trabajada plaqueta que representa la aparición del Niño Jesús a San Antonio y una Inmaculada al dorso (P 0504/5). Con marco sencillo, oval, el relicario P 0513/4, muestra una imagen de San Miguel arcángel y al dorso, la Sagrada Parentela, ambas escenas en alabastro y policromadas.

La pizarra, aunque no es material de uso frecuente en joyería, constituye un aspecto específico en la joyería española, pues se utiliza para la elaboración de relicarios-recuerdo de Santa María la Real de Nieva (Segovia), imagen conocida también como "la Soterraña", por haber aparecido en una cueva de lajas de pizarra que se han venido rodeando de virtudes mágicas, especialmente la protección contra el rayo. Son ejemplares casi todos del siglo XVIII, con la imagen, vestida y con rostrillo al frente, y al dorso la cruz de Santo Domingo o las armas del Santo Oficio.

Así, pueden citarse el relicario de marco rectangular, con festones, cordoncillo y esferas esquineras, doble ventana con la Soterraña y cruz dominicana, obra del s. XVIII, P 0367/8. Otro, de perfil ochavado en vertical, el 0391/2 P, presenta Nª Sª de Nieva y las armas de la Inquisición; otro similar (CD P1030663). Los hay también rectangulares, acorazonados y cuadrados, de diversos tamaños, todos para usar como colgantes.

El asta o cuerno, a veces confundida con el carey, fue frecuentemente utilizada en la joyería popular. Un ejemplo calado y con ventanas redondas (P 0055); otro con gran copete de cruz cobijada bajo corona esquemática (P 0085), o calados con receptáculos para reliquias (CD P1030556).

Otra importante serie, que simplemente mencionamos debido a la cantidad y variedad de ejemplares, son los marcos de hierro, incluídos los que adoptan formas de estuches para proteger diversas reliquias. En cuanto a los bronces, hay ejemplares de

tamaños muy diferentes, algunos grandes, pensados para colgar en pared, dorados a fuego, entre los que se encuentran ejemplares de gran calidad, dorados a fuego, del siglo XVI en adelante, que no nos es posible reseñar aquí, así como los ejemplares ocasionales labrados en nácar, cartón prensado y pintado, pastas diversas, entre ellas la llamada "de reliquias", labores de chaquira o mostacilla, etc.

Agnus Dei[32]

Es notable en el contexto de la colección, la presencia de numerosos Agnus Dei de cera, fechables entre el siglo XVI y el XIX. Quizás el más antigo sea uno redondo de cera coloreada, en marco de plata liso (P 0074), con escena de la resurrección de Lázaro (?) o la piscina probática. En un marco oval de bronce, con esquineras de cartones y perinolas, se aloja otro, también coloreado, de Urbano VIII (pont. 1623-1644) con San Sebastián al dorso P 0087; otro marco oval de plata, con crestería de ces y esferas protege un Agnus coloreado, fechado en 1741, P 0385/6.

Es liso también el marco para el Agnus, en cera parcialmente policromada, de Clemente XII (pont. 1730-1740); parecido es otro de moldura simple, fechado en 172…¿5?, e iluminación con San Antonio (P 0401/2); también de plata, con decoración de huella ungulada y escarchado es el relicario del siglo XVIII, con la imagen del Cordero y Santa Teresa, P 0410/11. Otro similar, aunque de marco liso, 0516/7P; en marco de plata dorada derivación de los modelos manieristas, posiblemente del siglo XVIII, un Agnus oval, parcialmente erosionado P 0500/1, etc.

Iconografía

No puede finalizarse esta breve noticia sobre tan extensa colección sin aportar alguna referencia sobre los asuntos que aparecen en los diversos relicarios que la componen. Se constata una cierta variedad de temas iconográficos, de los que pueden mencionarse los siguientes, sin ánimo de establecer una lista exhaustiva, si bien hay algunos que se repiten constantemente:

1) Imágenes relacionadas con la representación de Jesucristo:

***a) Jesús Niño*:** Niño Jesús del pesebre, fajado, *Salvator Mundi*, Infante con la Sagrada Familia; con San Juanito, con diversas santas y santos.

***b) Pasionales*:** Última Cena, Jesús Infante con la cruz a cuestas; Ecce Homo (asociado a Santa Teresa); Jesús atado a la columna; Camino del Calvario; Crucificado;

32 Entre los numerosos estudios dedicados al tema, por su interés en la difusión de estos medallones en tierras americanas, el artículo siguiente: A. BAZARTE MARTÍNEZ, "La colección de Agnus Dei del Museo Soumaya", en VV. AA., *Santuarios…* ob. cit., pp. 126-143 y, en un plano más genérico, que abarca distintos usos de los Agnus, ver: M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Cera y devoción. Los Agnus Dei en la colección del Museo Nacional de Antropología". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* vol 54, nº 1 (1999), pp. 207-237.

Calvario (asociado a Nª Sª de Copacabana-Candelaria de la actual Bolivia); "Cara de Dios" o Santa Faz de Jaen; Muerto, con María (Piedad, Angustias); Muerto, con el Padre Eterno y el Espíritu Santo.

***c) Simbólicas*:** Buen Pastor; Corazón de Jesús; Cristo rey bendiciendo.

Advocaciones locales: Cristo de Burgos, "Cristo preñao", Nazareno; Santa Faz de Jaen, con o sin mandilion y/o Arma Christi; y varias representaciones de los tres pliegues de la Verónica.

2) Temas marianos:

***a) Advocacione*s *específicas*:**

Angustias de Granada; Belén de Córdoba; Buen Consejo, Madrid; Carmen (en ejemplares mexicanos y españoles); Desamparados de Valencia; Capilla de Jaén; varias representaciones de la Virgen de Copacabana asociada alguna a San José; Guadalupe de Cáceres; Guadalupe de México; Loreto (relicario novohispano); otra presente en un Agnus Dei de cera coloreada; Lourdes, en Francia; Pilar de Zaragoza; Milagro, de las Descalzas Reales de Madrid; Montserrat, de Barcelona, incluyendo esmaltes "a la porcelana"; Nieva de Segovia (varias pizarras); Prado de Talavera de la Reina; Sagrario, de Toledo; Socorro de Madrid; Soledad de los Servitas, Madrid, y su derivación popular Nª Sª de la Paloma; Virgen de Ostra Brama, Vilna, Lituania; Virgen del Pópulo, en Roma, etc.

En cuanto a las medallas, su elevado número incluye, tanto las patronas más frecuentes (Almudena; Angustias; Atocha; Fuencisla; Henar, Prado; Peña de Francia; Pilar; Risco; Rocío; Salud; Sagrario; Valdejimena; Valvanera, Valle, Vega) como otras menos usuales o de adscripción a varias localidades (Caridad de Illescas; Consolación de Utrera; Fuensanta de Murcia; Camino, de León; de la Encina ¿Ponferrada?); de la Hermita (sic.) (¿Carrión de Calatrava?); de la Hoz (¿Molina de Aragón?); de la Muela (?); Salud; San Lorenzo de Valladolid, etc.

***b) Genéricas*:**

María con Jesús Niño; Corazón de María; de la Encarnación; Inmaculada o Purísima; de la Natividad; Niña María; del Pópolo; Carmen; Pentecostés; Perpetuo Socorro; Piedad; Soledad; Virgen Apocalíptica (de medio cuerpo con el Niño, entre flamas y sobre el creciente, de cuerpo entero). Escenas del ciclo de la infancia de Jesús (Anuncio y Adoración de los pastores; Epifanía; Huída a Egipto; Sagrada Familia; Sagrada Parentela). En algunos casos, se reconocen los grabados que han servido de modelo a ciertas escenas, caso de la Virgen vigilando el sueño de Jesús, asistida por ángeles, basada en un grabado de Hieronymus Wierix, al igual que una imagen de Jesús infante con las Arma Christi.

3) Ángeles y Santos:

Arcangel Gabriel; Arcángel Miguel; Arcángel Rafael; Abel; Agustín de Hipona (¿Perú?); Alberto de Jerusalén, (asociado a San Juan Bautista en un Agnus Dei

coloreado); Andrés; Antonio Abad; Antonio de Padua con el Niño (asociado a la Virgen Loreto en un ejemplar novohispano); Domingo; Esteban diácono; Francisco de Asís (asociado a San Antonio de Padua en un relicacio con pinturas en vidrio de la escuela lombarda); Francisco Javier; Francisco de Paula; Huberto; Ignacio de Loyola; Ildefonso; Isidro labrador; Jerónimo; José carpintero (asociado a Nª Sª de Copacabana[33]); Juan Bautista; Juan Evangelista; Luis, rey de Francia; Marcelo; Marcos; Nicolas; Pablo; Pedro; Santiago el Mayor; Santiago "matamoros"; Sebastián; Simón Stock; Tomás de Aquino; Benito abad; Vicente Ferrer, etc.

4) Santas, beatas y venerables:

Ana, Apolonia, Bárbara; Catalina; Cecilia; Clara; Elena o Helena; Inés; Filomena; Gertrudis; Lucía; Margarita; María Magdalena; Isabel; Isabel de Portugal; Rosa; Teresa; Sor María de Jesús de Ágreda; Josefa de Santa Inés "la azucena de Benigamín" (1625- 1696), beatificada en 1888 (pintura en vidrio); La Verónica.

5) Reliquias:

Obviamente, muchos de los elementos que integran la colección contienen en su interior reliquias adscritas a diferentes personajes. Pueden servir de ejemplo un medallón-relicario con manto, toca, cordón, hábito y sudario de Sor María de Jesús de Ágreda; otro con la leyenda "B(eato). Roxas" (San Simón de Rojas (1552-1624), beatificado en 1776 y canonizado por Juan Pablo II), en marco de plata con festones y sogueado al canto, además de una larga serie de material orgánico diverso cuya adscripicón a un personaje concreto se indica en las correspondientes inscripciones: Santa Clara, San Bonifacio, San Vicente, Santa Lucía; Reliquia textil de Santa Teresa, etc.

6) Otros temas iconográficos:

La Trinidad; el Espíritu Santo; ángeles; ángel custodio o de la Guarda, Ánimas.

Elementos heráldicos y de Ordenes religiosas (Carmelitas, Franciscanos, Dominicos -incluyendo las armas del Santo Oficio, asociadas a veces a otras referencias, como los Corporales de Daroca-, Agustinos".

"Firmas" de santos, recortadas de documentos manuscritos, muchos de ellos auténticos, que en este caso, corresponden a Santa Teresa, San Juan de la Cruz o la venerable Ágreda.

Anagramas de Jesús y María.

Patriarcas, eclesiásticos, religiosas y santos mártires sin identificar, con atributos genéricos.

Firmeza con miniatura representando a Santa Teresa. Este y otros ejemplos desmienten el uso profano de las firmezas.

---

33 Con las mismas advocaciones, un ejemplar en col. part. de las Palmas de Gran Canaria, ver: J. PÉREZ MORERA, *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias orientales*. Las Palmas de Gran Canaria, 2011, nº cat. 31, p. 65.

Elementos dispares, como los grabados con retrato del Cardenal Infante o de Fernando VII; escenas profanas, recortes de paisajes, motivos decorativos, etc., insertados en el interior de los relicarios.

En resumen y concluyendo, raras veces puede examinarse un conjunto de tales proporciones, prácticamente inédito que, cuando estas líneas se finalizan, ha dejado de existir.

Sirvan pues estas breves notas en una primera aproximación, para señalar que, además de revelar aspectos de la personalidad e intereses de su creador, la colección Pécker contiene datos que permiten avanzar en la historia del coleccionismo en general y en particular del conocimiento de la joyería popular española.

La platería de Valladolid y su marcaje en tiempos del Barroco. Primera parte

AURELIO A. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Proseguimos en este escrito con el estudio de la plata vallisoletana y especialmente ofrecemos las marcas de los plateros y de los marcadores que supervisaron la plata durante el siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII[1]. A diferencia de lo que ocurrió en otros centros plateros menores, durante la crisis del siglo XVII la ciudad de Valladolid mantuvo el sistema de control de la producción de objetos de plata que había comenzado en tiempos de la reina Isabel la Católica. Como hemos señalado, el conocimiento de los marcadores y de sus marcas es una guía inestimable para conocer el desarrollo del arte de la platería.

En 1604 falleció el platero Alonso Gutiérrez que durante muchos años se había encargado del marcaje y/o del contraste en la ciudad de Valladolid. Dos años después retornó la corte a Madrid y comenzó un tiempo de lento pero progresivo decaimiento de la actividad platera en la ciudad del Esgueva. En este año de 1606 Alonso Requejo fue elegido contraste y, aunque en el nombramiento de Requejo se aludió también a la actividad de marcador -posiblemente como mención del marcaje de los pesos y pesas-, el 7 de agosto de 1606 la ciudad escogió a Alonso Rodríguez

1 Nos referimos a dos escritos anteriores: A.A. BARRÓN GARCÍA, "El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 69-98; y "La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento, 1540-1606", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, 2016, pp. 81-107. Reiteramos nuestro agradecimiento a don José Luis Velasco, delegado de Patrimonio en el arzobispado de Valladolid; a don José Luis Calvo, delegado de Patrimonio en el obispado de Palencia; a don José Andrés Cabrerizo y don Pedro Escudero, del Museo Catedralicio y Diocesano de Valladolid; a don Miguel García Marbán, director del Museo de San Francisco de Medina de Rioseco; a don Daniel Sanz del Museo de Arte Sacro de Peñafiel; y a los numerosos párrocos que nos atendieron durante la investigación.

como nuevo marcador de la plata[2]. Rodríguez, posiblemente hijo de Francisco Rodríguez propuesto sin éxito para el marcaje vallisoletano en 1585[3], se ocupó del marcaje hasta su fallecimiento ocurrido en 1611. En adelante, todos los nombramientos se hicieron a perpetuidad y, aunque la ciudad se reservara la posibilidad de destituirlos con causa o sin ella, el oficio de marcador se entregaba en propiedad perpetua. El 13 de abril de este año el Regimiento eligió, en sustitución del difunto Alonso Rodríguez, a Hernando de Solís como "marcador para la marca de la plata labrada" por el tiempo que fuera la voluntad de la ciudad[4]. Unos días después, el 27 de abril, Solís obtuvo de Juan Bautista Beintin nombramiento de marcador de la plata en Valladolid[5]. Seis días antes, Lázaro de Encalada había logrado un título semejante que hace mención al desempeño del marcaje y la visita de los plateros tal como lo había ejercido Juan de Benavente, platero difunto[6].

Al poco de establecerse la corte en Valladolid, Alonso Rodríguez, que había sido marcador-visitador para la ciudad de Palencia en 1596, fue recibido, en mayo de 1601, por el Ayuntamiento de Valladolid como alcalde de la Casa de la Moneda vallisoletana y presentó título real[7]. Como artífice marcó sus creaciones con el punzón o-o/ARS que se puede ver en una corona del Museo Diocesano de Palencia que está marcada con el punzón, muy desgastado, de Alonso Gutiérrez Villoldo (lám. 1).

2 Archivo Municipal de Valladolid (en adelante AMV). Libro de Actas nº 31, 1606, f. 147r. "*Marcador de plata desta ciudad Alonso Rodriguez platero: Este dia los dichos señores nombraron por marcador de plata desta çiudad a Alonso Rodriguez platero, vezino della, sin salario ninguno por el tiempo que fuere su boluntad que le pueda remober y quitar con causa o sin hella, el qual entro en este ayuntamiento y con las dichas condiçiones açeto el dicho ofiçio y juro en forma de le usar*".

3 El 25 de febrero de 1559 se bautizó en el Salvador a Antolín, hijo del platero Alonso Rodríguez y de Beatriz Gómez; J. MARTÍ Y MONSÓ, "Menudencias biográfico-artísticas (continuación)". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (BSCE)* III, 26 (1905), p. 26. No sabemos si se trata del platero fallecido en 1611 o de un ascendiente.

4 AMV. Libro de Actas nº 36, 1611-1612, f. 60r. "*Nombramiento de marcador a Hernando de Solis: Este dia se nonbro por marcador desta ciudad para la marca de la plata labrada en lugar de Alonso Rodrigues platero difunto que lo hera a Hernando de Solis por el tienpo que fuere la voluntad desta ciudad sin salario alguno*".

5 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM). Prot. 1793, ff. 541r-548v. C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*. T. II. Madrid, 1914, pp. 135-136; J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 49, nota 34.

6 AHPM. Prot. 1793, ff. 493r-500v.

7 Rodríguez sustituyó a Pedro de Salceda, fallecido; AMV. Libro de Actas nº 26, 1601-1602, ff. 79v y 96v, de 21 de mayo y 18 de junio de 1601. Desconocemos si la Casa de la Moneda de Valladolid languidecía al comenzar el nuevo siglo, pero de enero a noviembre de 1601, con la corte en la ciudad se practicaron ocho presentaciones de cargos ante las autoridades municipales: tesorero, teniente de tesorero, alcalde y cuatro monederos. Las propuestas fueron de Luisa Antonia Gasca de la Vega, nieta del doctor Pedro Gasca de la Vega quien, al abrirse Casa de la Moneda en Valladolid en 1568, recibió -el 4 de octubre de 1572- merced real para proponer los oficios y transmitir esta regalía por herencia a dos sucesores de su mayorazgo; AMV Libro de Actas nº 10, 1572-1575, ff. 92v-94v. Era prerrogativa del doctor Gasca y sus sucesores proponer al Tesorero y al Ensayador que, a su vez, proponían a los demás cargos en el Ayuntamiento. Todavía los proponían en 1643; AMV. Libro de Actas nº 53, 1640-1643. Las prerrogativas de los oficiales de esta Casa de la Moneda fueron confirmadas el 20 de febrero de 1601.

SELLO DE LA VILLA	MARCADOR	PLATERO
Valladolid. 1606-1611. Cálices. Ataún (Guipúzcoa) y Wamba	°A·R°S bajo corona. Alonso Rodríguez (1606-1611)	
Valladolid. 1606-1611. Cruz. Tordesillas, igl. Santiago, Museo de San Antolín	°A·R°S bajo corona. Alonso Rodríguez (1606-1611)	o/I/ALVAR/EZ. Juan Álvarez
Valladolid. H. 1610. Cáliz. Peñaranda de Duero (Burgos)	.L°/RIG. ¿Alonso Rodríguez? (1606-1611)	
Valladolid. H. 1612. Cáliz. Fuentes de Nava (Palencia)	ENCA/LADA. Lázaro de Encalado (1611-1614)	.°V/DET./DRA. ¿Juan de Tiedra?
Valladolid. 1613. Cáliz. Villabuena de Álava	SOLIS. Hernando de Solís (1611-1614)	
Cáliz, Valladolid, igl. San Lorenzo, H. 1615	To/ESTRA/DA. Toribio de Estrada (1615-1617	G·V. ¿Jerónimo Vázquez?
Valladolid. Copón, Briviesca (Burgos), h. 1625. Custodia, Medina de Rioseco, 1639	J°V/LORE/ÇO. Juan Lorenzo (1617-1642)	
Valladolid. H. 1620. Fuente. Col. Várez Fisa	AS/VEJO ¿Alonso Requejo? (marcador sustituto desde 1619)	

LÁMINA 1. *Primera tabla de marcas.*

Hemos visto dos punzones que han de corresponder a su etapa de marcador. Una de las marcas coloca bajo una gran corona las letras ºA·RºS, que abrevian su nombre y apellido. Se encuentra en un cáliz de Ataún (Guipúzcoa), en otro de Wamba y en una cruz de los dominicos de Caleruega (Burgos)[8]. Marcó también la cruz de Santiago de Tordesillas[9] que es obra de Juan Álvarez -o/I/ALVAR/EZ-. Esta cruz es la primera que recurre al modelo de Cristo Crucificado completamente desnudo que se ha denominado de "Miguel Angel", creador del modelo aunque la ejecución se ha atribuido a Jacopo del Duca. Aparte de lo que se ha escrito sobre la llegada a Sevilla, en 1597, del crucificado citado, traído de la mano del platero Juan Francisco Franconio[10], apuntamos que a Valladolid, siendo corte, llegaron una ingente cantidad de reliquias de Roma, algunas montadas en cruces-relicario, como la de la catedral de Valladolid con reliquias de Máximo, Lanfranco y San Giorgio Magiore es muy probable que sea una de ellas. En esta cruz, el Crucificado tiene sobrepuesto un ligero *perizonium* sujeto con un alfiler que, si se levanta, deja desnudo el cuerpo de Cristo. De esta cruz, italiana a nuestro parecer, pudieron tomar modelo y vaciado Juan Álvarez y Andrés de Campos Guevara, autor de la cruz clasicista del Museo de los Caminos de Astorga que procede de Castrotierra de la Valduerna y se labró entre 1630 y 1631. La modernidad de la platería vallisoletana progresó con el establecimiento de la corte en 1601. Entonces llegaron numerosas obras de importación y se establecieron en la ciudad grandes artífices como García de Sahagún, platero de la reina Margarita de Austria, o Diego de Zabalza quien, además de trabajar para el duque de Lerma, realizó un servicio de plata para Ambrogio Spinola, marqués de Sesto[11].

---

8 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*. T. II. Donostia-San Sebastián, 2008, p. 416 -agradezco las fotografías del cáliz de Ataún que me ha proporcionado-. M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *Catálogo de platería del Museo Diocesano de Palencia*. Palencia, 1990, p. 41. A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998, t. I, p. 413. Escogido por Pascual Abril, Rodríguez tasó en 1602, junto con Fernando de Argüello, platero de León, una custodia de Becerril de Campos; E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Valladolid, 1963, pp. 105-106. En 1605 le acabaron de pagar unas lámparas fabricadas para la Virgen de la Peña de Francia; N. ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1922, p. 120.

9 C.J. ARA GIL y J.M. PARRADO DEL OLMO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XI. Antiguo Partido Judicial de Tordesillas*. Valladolid, 1980, p. 170.

10 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., pp. 186-188 y 236, con bibliografía anterior.

11 El 31 de diciembre de 1604 Diego de Zalbalza se comprometió a entregar en el plazo de dos meses un servicio de plata al marqués Ambrogio Spinola. El servicio se componía de una aceitera y una vinagrera, un calentador, cuatro candeleros, una cantimplora, una confitera, doce cucharas, doce tenedores, dos docenas de platos de dos tamaños, treinta platillos, dos salvas, un salero, unas tijeras despabilar, una palmatoria, cuatro escudillas, dos frascos, dos fuentes, dos jarros con sus tapadores y dos piezas para agua; documento publicado en, http://www.anastasiorojo.com/#!/1604-servicio-de-plata-para-el-marques-ambrosio-spinola También, A. BARUQUE MANSO y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Diego de Zabalza, platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón". *Príncipe de Viana* nº 140-141 (1975), p. 612; J.L. BARRIO MOYA, "Noticias y documentos sobre Diego de Zabalza, platero navarro del siglo XVII". *Príncipe de Viana* nº 166-167 (1982), p. 588.

Rodríguez usó un nuevo punzón de la ciudad en el que cuatro gallardetes ondean orientados a la diestra. No podemos asegurar que sea correcta la lectura de un segundo punzón en el que vemos abreviadamente el nombre y el apellido de Alonso Rodríguez: .Lº/RIG. Se localiza en un cáliz de la colegiata de Peñaranda de Duero. Está presente el sello de Valladolid lo que certifica que se trata de un platero vallisoletano y si, como parece, corresponde a un marcador no encontramos otro que Alonso Rodríguez. Las armas de la villa no son muy diferentes al anteriormente señalado, pero parece que únicamente tiene tres gallardetes ondeando hacia la derecha. El cáliz es de tipología rigurosamente clasicista y muy semejante al de la iglesia de Wamba. Ambos carecen de otro adorno que no sean las molduras practicadas al torno.

Conocida y fácil de identificar es la marca de Lázaro de Encalada: ENCA/LADA, la misma marca que empleaba en las obras de su producción. Se localiza en un cáliz de Fuentes de Nava (Palencia) relativamente tradicional que tiene nudo de jarrón ovoide en el astil y pie circular continuado con una moldura convexa dirigida hacia el astil. Además pie y astil van cubiertos de fina decoración de ces y entrelazos vegetales que destacan sobre el fondo que ha sido intensamente picado. La marca de autor -.ºV/DET./DRA- puede pertenecer a Juan de Tiedra. Encalada punzonó con un nuevo sello de Valladolid que ondea tres gallardetes a la izquierda, mientras que el escudo de Solís lo hace a la derecha. Fallecido en 1614, Francisca Alonso, su viuda, fue reclamada por la iglesia de Santa María de Variofalda en Cisneros (Palencia) para que devolviera un pie de cruz que habían entregado a Encalada para su restauración[12].

La marca de Hernando de Solís también es conocida -SOLIS- por lo que queda ahora fijado su período de marcaje. En un cáliz torneado de Villabuena de Álava se grabó el nombre del propietario -el arcediano Peciña- y el año 1613[13]. Es de tipología clasicista y se levanta sobre un astil balaustral, como los cálices anteriormente mencionados. También se ha visto su marca en un cáliz de Cuéllar obra probable de Martín de Aranda[14], en un hostiario de 1611 y en un jarro y una fuente en colecciones particulares.

El 30 de enero de 1615 Toribio de Estrada fue nombrado nuevo marcador de la plata[15] y tras su fallecimiento, en mayo de 1617, eligieron a Juan Lorenzo[16] que

12 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), C.1802.1.

13 R. MARTÍN VAQUERO, *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, 1997, pp. 581-582.

14 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983, t. II, pp. 255 y 317. Cáliz y copón marcados en Valladolid con los punzones SOLIS y ARANDA. El 20 de noviembre de 1616 Catalina Gutiérrez, viuda del platero vallisoletano Martín de Aranda, concertó nuevos esponsales con Luis de Aguilar, platero, y se obligó a aportar en dote mil ducados. Fueron testigos, Francisco Díaz o Díez, Juan Pesquera y Juan Lorenzo. Estos tres plateros habían sido testamentarios de Martín de Aranda el 7 de julio de 1616; J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, p. 191.

15 AMV. Libro de Actas nº 38, 1613-1615, s/f. 19, 28 y 30 de enero. El 19 se nombró una comisión para que informara de la persona más adecuada para marcar la plata y el oro. El día 30: "*Nombramiento de marcador de plata: Este dia aviendose llamado a regimiento pleno para nombrar marcador de plata e oro los dichos señores nonbraron por marcador de la plata desta ciudad por el tiempo que fuere su voluntad a Torivio Destrada platero*".

16 AMV. Libro de Actas nº 40, 1616-1618, s/f. 10 de mayo de 1617: "*Nonbramiento de marcador*

fue marcador hasta el fin de sus días, aunque en alguna ocasión tuvo la ayuda de un sustituto en sus ausencias. Así se hizo en septiembre de 1619, momento en el que se recurrió a Alonso Requejo como marcador para cubrir la ausencia de Juan Lorenzo[17]. Requejo, que seguía con el oficio de contraste, cobraba veinte ducados de salario anual[18] y lo desempeñó hasta su muerte a finales de septiembre de 1627. Murió poco después de redactar testamento el 30 de septiembre de 1627[19]. Le sustituyó en el contraste su hijo menor y homónimo Alonso Requejo que fue elegido contraste el 3 de octubre de 1627[20]. Los plateros vallisoletanos protestaron el nombramiento y el procedimiento empleado pero, aunque Luis Manso presentó su candidatura, Requejo fue elegido definitivamente el 13 del mismo mes y año[21] y desempeñó la

de la plata a Juan Lorenzo, platero: Este dia los dichos señores nonbraron por marcador de la plata a Juan Lorenço platero vezino desta çiudad en lugar y por muerte de Toribio de Estrada platero que lo hera y en la misma forma que el tenia y con las mismas preminençias y esenciones". Posiblemente Juan Lorenzo sea descendiente de uno de los dos hermanos plateros Antonio Lorenzo y Andrés Lorenzo, fallecido en 1599.

17 AMV. Libro de Actas nº 42, 1619-1620 s/f. 25 de septiembre de 1619: "*Marcador de plata: Este dia los dichos señores por ausencia de Juan Lorenço marcador de plata nombraron en el ynterin que viene a Alonso Requejo contraste desta villa por tal marcador de la plata*".

18 Consta el pago del salario de 1621 que se abonó el 23 de diciembre de 1622; AMV. CH 181-20. Los regidores pidieron averiguar cuál era el salario del contraste y se especificó que "*en la contaduria no ay raçon si ay facultad* [para abonar los 20 ducados que pedía Requejo] *sino solo que en los libros antiguos esta asentado que se paga este salario y siempre se a pagado*". Se acordó pagarlos y se abonaron.

19 El testamento está publicado: http://www.anastasiorojo.com/#!/1627-testamento-e-inventario-de-alonso-requejo-platero-y-contraste-de-la-ciudad-de-valladolid. En una de las cláusulas testamentarias recordó los más de veinte años que había ejercido el contraste y "*umillmente suplico a su señoria aga merzed del dicho oficio a Alonso Requejo mi hixo menor presona que tiene la espiriencia nezesaria para poderle serbir por aberse exercitado en el en mi conpañia el mas tienpo que yo le e servido que en ello me ara su señoria gran merzed y limosna al dicho mi hixo*". Dejó dos hijos: Antonio y Alonso. Su hermano Juan Bautista de Medina Requejo, platero vecino de Madrid, fue nombrado testamentario. El taller de Alonso Requejo estaba formado por "*un aparador de nogal de platero en que se mete el oro para bender en la tienda; un caxon de nogal ques esta en la tienda para trabaxar; mas un tablero de la tienda; mas un taburetillo de la tienda*". Los objetos de su obrador comprendían diversos agnusdéis, arracadas, bandillas esmaltadas, una venera de Santiago, una cadena, una caja de plata dorada y nielada, cercos con imágenes de santos, cruces de Santo Toribio, ébanos, insignias del Santísimo Sacramento y de la Piedad, firmezas con imágenes de santos, varios niños Jesús, rosarios y sortijas.

20 AMV. Libro de Actas nº 48, 1627-1629, f. 152r. "*Nombramiento de contraste: Este dia los dichos señores nombraron y recibieron por contraste desta ziudad por el tiempo que fuere la boluntad della en lugar y por muerte de Alonso Requexo difunto que lo era y con el mismo salario y emolumentos y onras que tenia y sirbia el dicho ofizio a Alonso Requexo su hijo mayor*[sic]".

21 Ibídem, ff. 156v-157r. "*Nombramiento de contraste: Este dia aviendose llamado a regimiento pleno para nonbrar contraste de esta ciudad en lugar y por muerte de Alonso Requejo que lo hera y bistas las peticiones de Alonso Requejo su hixo en que suplica a la ciudad le onre y aga nombramiento del dicho oficio ratificando/ en el el nombramiento que le esta hecho anterido se le de nuebo. Y la de Luis Manso en que pide el dicho oficio y otras dos peticiones de los plateros que tratan de los nombramientos, tratado y conferido sobre ello aviendose pedido por un cavallero del ayuntamiento se botase secreto y acordado se hiciese asi se boto secreto y de diez y nuebe cavalleros regidores que avia en el ayuntamiento tubo diez y siete botos Alonso Requexo en lugar y por muerte del dicho Alonso Requejo su padre y con el salario y emolumentos que lo tenia y sirvio con que se conformo el señor corregidor*".

contrastía hasta 1658[22]. Alonso Requejo hijo era platero de plata: en febrero de 1631 tenía 476 reales de plata para realizar una obra desconocida encargada por Isabel de Urbina y Mendoza, viuda de Fadrique de Reinoso, señor de Autillo de Campos; en 1652 poseía cierta cantidad de plata entregada por Juan Francisco Alonso Pimentel, conde de Benavente, por "cosas que ha hecho y obrado en mi servicio".

La ciudad sufrió en estos años un fuerte despoblamiento y una grave crisis económica. Los regidores intentaron la venta de algunos oficios y el presidente del Regimiento planteó vender el oficio de contraste[23]. Finalmente no se enajenó el cargo, pero en 1645 se redujo el salario del contraste a 5000 maravedís[24].

Siendo Estrada marcador hizo un cáliz para la iglesia de Fuentes de Duero y dejó diseñados una cruz de guión, unos cetros y una cruz de altar para la parroquia de San Lorenzo de Valladolid que Juan Lorenzo se obligó a concluir en febrero de 1620[25]. Con anterioridad, Toribio de Estrada trabajó en un báculo durante 1613 para Pedro de Zamora, presidente de la Real Chancillería de Valladolid y electo obispo de Calahorra y La Calzada. Pedro de Estrada, elegido por Felipe III como obispo de Calahorra el 23 de mayo de 1613 falleció a finales de agosto de ese mismo año sin haber sido consagrado como tal obispo[26]. La marca de Estrada únicamente se ha visto en un cáliz de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid. Se trata de un cáliz clasicista adornado con botones y anillos de esmalte rodeados de motivos en picado

---

22 En enero de 1652 se consultó con Alonso Requejo la exactitud de las medidas de barro que se hacían para el vino; AMV. Libro de Actas nº 55, 1648-1652, f. 657r. En mayo de 1658 se libró su salario de 1657 que vuelve a ser de 20 ducados; AMV. CH 177-45. Hasta ahora se conocían varias certificaciones del peso de diversas piezas de plata que había realizado Requejo como contraste, pero no se había señalado que los Requejo fueron dos: padre e hijo. La fecha más tardía conocida era el 11 de septiembre de 1656 cuando pesó una cruz de plata vieja de la iglesia de Vezdemarbán (Zamora) que el platero Juan de Aguilar debía hacer de nuevo en dos meses; E. GARCÍA CHICO, ob. cit., p. 152-153.

23 AMV. Libro de Actas nº 54, 1644-1647, f, 193r. 15 de mayo de 1645: "*Contraste: Este dia se dio notiçia a la ciudad el señor presidente trata de bender el oficio de contraste siendo propio desta ziudad y que por su confiança no es bendible ni se a bendido en ningura çiudad del reyno, cometiose a los señores don Juan de Maria y don Lorenço de Balmaseda*".

24 Ibídem, f. 206v. 26 de junio de 1645.

25 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T. VI. Antiguo Partido Judicial de Valladolid*. Valladolid, 1973, pp. 40 y 41. J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios…* ob. cit., pp. 373 y 568. No hemos visto un cáliz de la iglesia de Monasterio de Hermo (Asturias) del que se ha publicado un dibujo esquemático que le podría corresponder; Y. KAWAMURA, "Platería gótica renacentista de procedencia castellana en el Principado de Asturias". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (*BSAA)* XLI (1995), pp. 303-304. Toribio de Estrada y Juan Lorenzo, que pudieron colaborar, tasaron juntos, en enero de 1616, la plata que el marqués de los Vélez entregó en dote al marqués de Mayorga, su yerno.

26 Pedro de Zamora declaró en su testamento de 22 de agosto de 1613 que Toribio de Estrada había recibido mil reales de plata para realizar un báculo pastoral y doce doblones de oro para dorarlo. Sobre el licenciado Pedro de Zamora, presidente de la Real Chancillería de Valladolid de 1608 a 1613, que había sido propuesto para el obispado de Cefalú y posteriormente para el de Calahorra, M. SANGRADOR VITORES, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid*. Valladolid, 1851, p. 610; B. COMELLA GUTIÉRREZ, "Los nombramientos episcopales para la Corona de Castilla bajo Felipe III, según el Archivo Histórico Nacional: una aproximación". *Hispania Sacra* LX, nº 122 (2008), pp. 712 y 720.

de lustre. Presenta burilada en el reverso del pie pero no lleva escudo de Valladolid, circunstancia nada habitual. Se estamparon los punzones de Estrada -To/ESTRA/DA- y el del autor: un platero que emplea las letras G·V. Entre los plateros conocidos, estas letras podrían corresponder a Jerónimo de Vertavillo, documentado en 1616, 1620 y 1624, y a Jerónimo Vázquez, documentado en 1594[27].

Juan Lorenzo fue un brillante continuador de la platería clasicista que trabajó abundantemente en la provincia -incluida Peñafiel que había contado con extraordinarios plateros- y en un amplio territorio que abarca Santiago de Compostela, Lugo, Salamanca, Toro, León, Oviedo, Palencia, Burgos, La Rioja, Vitoria y Vizcaya[28]. Hizo todo tipo de obras, incluidas las custodias de asiento de Oviedo y Vitoria. Seguramente se benefició de la fama alcanzada por los plateros de la generación anterior. Sus creaciones además resultaban asequibles porque recurría abundantemente al fundido, tanto en las cruces de guión como en otras piezas. El resultado eran obras magníficas, a la moda, mucho más robustas y duraderas que las obras martilleadas de los siglos anteriores. Requerían escaso mantenimiento y resultaban más asequibles que las labradas a mano ya que el precio que se pagaba por cada marco labrado era considerablemente inferior al que se había pagado en las décadas finales del siglo XVI. Lorenzo, como prácticamente todos los marcadores anteriores, empleó un nuevo escudo de Valladolid con tres gallardetes dirigidos hacia la izquierda. De su punzón personal -JºV/LORE/ÇO, con la abreviación de la N del apellido señalada con un punto- hizo dos versiones ya que fue un artífice extremadamente activo y, además, marcador. En el primer punzón las letras se circunscriben en un círculo ovoide y en el segundo en un cuadrado de disposición romboidal, como demuestra la custodia de sol de Medina de Rioseco que contrató en 1639, dos años antes de su fallecimiento.

Una salvilla de la colección Várez Fisa[29] podría estar marcada por Alonso Requejo, elegido marcador sustituto en septiembre de 1619 durante una ausencia de Juan Lorenzo. De no acertar, no corresponde a ningún otro marcador de Valladolid. La marca se ha leído AD/VELO pero podría ser, con dudas, AS/UEJO o AQ/UEJO.

---

27 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 57, nota 13. El 4 de enero de 1616 los plateros Bartolomé de Ribadeneira y Gerónimo de Vertavillo tasaron las joyas que el marqués de los Vélez entregó al conde de Mayorga, su yerno. Constan como plateros de oro -como en la visita de 1624 cursada a la platería vallisoletana-, de modo que la marca G.V ha de corresponder a otro artífice: un platero de plata. Gerónimo Vázquez está documentado en 1594 en el Registro General del Sello del Archivo General de Simancas.

28 E. GARCÍA CHICO, "Juan Lorenzo, platero". *BSAA* VIII (1941-1942), pp. 161-164. E. GARCÍA CHICO, *Documentos…* ob. cit., pp. 130-140. B. ARRÚE UGARTE, *Platería riojana (1500-1665)*. Logroño, 1993, pp. 246-247. M. PÉREZ HERNANDEZ, "Sobre una obra desaparecida: la custodia procesional del Convento de San Esteban de Salamanca", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de San Eloy. 2004*. Murcia, 2004, pp. 431-443. R. CILLA LÓPEZ, *La platería en Vizcaya: del Gótico al Neoclasicismo*, en prensa, con noticia de una custodia conservada en Ibarrengelua (Vizcaya). Y las publicaciones citadas de Martí y Monsó -noticia de algunas obras y del testamento el 19 de diciembre de 1641-, Brasas, Cruz Valdovinos, Kawamura y Martín Vaquero.

29 C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII.* Madrid, 2000, pp. 110-112.

Lleva un nuevo sello de Valladolid con cuatro gallardetes casi rectos, muy inusuales, dirigidos a la derecha. La fecha conviene al adorno de la pieza. No se ha publicado que tenga burilada y la marca no se ha visto en ninguna otra obra, lo que en principio no supone inconveniente porque no se han encontrado nuevas nominaciones de sustitución y cabe que únicamente actuara en un breve lapso temporal después del nombramiento. Como platero, en 1646 hizo un copón para la iglesia de San Andrés de Cuéllar (Segovia)[30].

La visita que Andrés de Pedrera hizo a la platería vallisoletana en 1624 ofrece un completo panorama sobre los talleres de platería activos en Valladolid: 24 en total. Realizó la visita los días 5 y 6 de mayo y trajo nombramiento de su padre, Esteban Pedrera, "ensayador mayor del oro y plata y bellon"[31]. El primer obrador visitado fue el de Juan Lorenzo que disponía de un cajón donde trabajaba en una cruz y otros tres cajones donde labraban criados en un brazo de cruz y en una garrafa de plata. El tercer cajón del obrador contenía un aparador con gargantillas, agnusdéis, sortijas y arracadas -todo de oro-. En el aparador del platero Melchor González se encontraron gargantillas, relicarios, arracadas y sortijas propias de un platero de oro, como se le denomina en 1636. En el cajón de Gaspar de Aranda se hallaron dos copas de cálices y unos pedazos de plata. En casa de Juan de Pesquera había un aparador con un apretador, seis agnusdéis, una gragantilla, veinte pares de arracadas, una cadena y un cintillo; otro aparador del mismo platero contenía una taza antigua, un jarro y un salero. En un aparador de Francisco de la Montaña se encontró un retablito de ébano de la Madre Teresa, otro retablito de oro con "el triunfo de la muerte", nueve papeles de arracadas, una insignia de San Pedro mártir y doce sortijas de oro. En el cajón donde trabajaba Cristóbal Rodríguez había unas virillas de plata y en un aparador se mostraba una vacinilla de plata, tres piezas de agua, un vaso, una corneta, un llavero, una campanilla y tres cucharas. En casa de Hernando de Lamela no se encontró nada pues era pobre. El aparador que tenía Juan Álvarez contenía un cucharón de plata viejo, una enfriadera de plata, una campanilla y cuatro papeles con distintas menudencias. En el cajón de Gaspar de Escobar había un agnusdéi; en sendos aparadores tres gargantillas de oro, seis agnusdéis de oro, un retablito de ébano, seis sortijas, catorce pares de arracadas y diversas menudencias, y en una grada disponía cinco piezas de plata dorada y en su color. En el obrador donde trabajaban Juan de Cabia y Diego López había un cajón con una corona imperial, otras dos coronas, tres cartelas, dos cúpulas, cuatro pilastras, tres plantas y un cerco para un araceli. En un aparador de Juan López -seguramente Juan López de Estrada documentado en 1618- se encontraron veinticuatro piezas de oro, dos cadenas y un cintillo, y en otro aparador dieciséis piezas de plata mientras que en el cajón donde labraba había un cofrecillo con doce sortijas de diamantes, una naveta con rieles de plata y otras menudencias. La casa y tienda de Ambrosio San Miguel

30 E. ARNÁEZ, ob. cit., T. III, p. 136.

31 Andrés Pedrera era teniente de los oficios que desempeñaba su padre desde el 16 de mayo de 1623 y fue nombrado visitador de Valladolid el 5 de mayo de 1624 para visitar "*el oro y la plata que en ella se labra ansi en la plateria como en lo ques vatidores y tiradores de oro y plata*".

únicamente contenía objetos de bronce. La tienda de Domingo Sanz contenía un cajón con seis sortijas viejas de oro, un aparador de oro con ocho agnusdéis, diez pares de arracadas, un cabestrillo, tres gargantillas, un cintillo y dieciocho sortijas, y un aparador de plata con dos bujías y cinco piezas. Un aparador de Felipe de Casas tenía treinta piezas de oro, ébano y cristal, un apretador, una cadena y dos cintillos mientras que en el cajón de labrar había una sortija de oro vieja, cinco extremos de oro y una poma de plata. Blas de Ribera guardaba en el cajón un cintillo de oro y en el aparador seis relicarios, veinte pares de arracadas, cincuenta sortijas de oro y unos brazaletes. El platero Juan de Nápoles trabajaba en una custodia de plata. Manuel Beltrán tenía en el cajón del oficio un cerco de oro y unas arracadas y mostraba en un aparador doce agnusdéis y doce pares de arracadas, y en otro cuatro piezas de plata vieja. El aparador de Juan de Montemayor guardaba cuatro ébanos guarnecidos de oro, una cruz de San Antón -"un tao"- , dos hábitos de familiar, doce pares de arracadas y veintitrés sortijas que se complementaban con un Cristo de oro y unas arracadas encontradas en el cajón. En el cajón y aparador de Jerónimo de Vertavillo se encontraron cuatro agnusdéis, diez pares de arracadas y doce sortijas. El platero Juan Andrés tenía seis piezas de plata dorada y en su color. En el cajón de Andrés de Campos Guevara había una onza de plata vieja que pertenecía a Juan Lorenzo y en aparador había dos piezas de beber, una naveta, y algunas menudencias de plata. Francisco Díez tenía en el cajón de su casa diversos botones, eslabones y otras piezas comenzadas, y en los aparadores veinte piezas de plata, seis agnusdéis y dieciséis cadenas. Por último, en la casa y aparador de Inés de Ovalle -que había de ser una viuda reciente de platero- se encontraron tres corazones de encuadernación, trece agnusdéis, una cadena y nueve sortijas[32]. Poco después, el 10 de mayo de 1624 Esteban Pedrera nombró a Francisco Díez, platero de oro de Valladolid, para ejercer el oficio de visitador y tocador de oro en Valladolid por el espacio de un año. Este platero, uno de los más activos, está documentado desde 1618 y, además del oro, trabajaba la plata. En su obrador se encontraron nada menos que veinte piezas de plata labrada y se sabe que en 1632 trabajaba en obras de plata para Juan de Torres Osorio, obispo de Valladolid.

Los mandatos en el marcaje de la plata de Luis Manso y Toribio de Cisneros fueron muy largos. En la práctica, el nombramiento se había convertido en perpetuo y Luis Manso fue elegido el 28 de marzo de 1642[33], tras la muerte de Juan Lorenzo y un periodo conveniente de averiguación de las facultades de los posibles candidatos. El Regimiento prefirió a Manso frente a Andrés de Campos Guevara que también solicitó el cargo[34]. Fallecido Luis Manso los regidores nombraron a Toribio de Cis-

32 Los datos de esta visita, en http://www.anastasiorojo.com/#!/1624-visita-a-los-plateros-de-valladolid-por-esteban-pedrera-ensayador-mayor-de-su-majestad

33 AMV. Libro de Actas nº 53, 1640-1643, fol. 344v. "*Marcador: Este dia aviendo precedido llamamiento se nombro para marcador de la plata en lugar de Juan Lorenço difunto a Luis Manso, platero vecino desta ciudad*".

34 Ibídem, f. 342v. 24 de marzo de 1642.

neros el 15 de mayo de 1654[35]. En esta ocasión se le exigió que trajera aprobación y título real que presentó en julio de ese mismo año[36]. Pudo ocurrir que Juan Cortés de la Cruz obtuviera, poco después del fallecimiento de Manso, título de marcador/visitador por nombramiento de Bernardo de Pedrera, Ensayador Mayor, como se señaló en 1659 cuando Pedro Álvarez pretendió sustituirle. Desde que Lázaro de Encalada fuera elegido marcador-visitador, únicamente conocemos a Francisco Díez como marcador/visitador de las obras de oro con nombramiento del Ensayador Mayor. No hemos visto su marca y es probable que actuara brevemente y únicamente en las piezas labradas en oro. También se puede sospechar que Cortés fuera estorbado en el desempeño del marcaje por el Ayuntamiento, defensor de la autoridad municipal en el nombramiento de marcadores. Pero la presencia de un marcador con autorización del Ensayador Mayor explicaría que a Cisneros se le exigiera, como reaseguro, aprobación de Pedrera. De todas formas, consta que Cortés marcó obras de plata y que empleó junto a su marca personal un sello de corte que representa un castillo bajo la cifra 54, pero es probable que únicamente lo empleara para marcar creaciones de su obrador y en las visitas que realizara, pues se encuentra en muy pocas piezas. A la muerte de Juan Cortés de la Cruz, Pedro Álvarez, que también contaba con nombramiento de Bernardo de Pedrera, y Francisco de la Montaña pretendieron sustituirle en el oficio de marcador[37]. La ciudad se inclinó por Francisco de la Montaña, al que llegó a nombrar[38] a condición de que trajera título real. Finalmente tuvo que aceptar a

35 AMV. Libro de Actas nº 56, 1653-1655, f. 263v. 15 de mayo de 1654: "*Marcador de plata: Este dia precediendo llamamiento se nombro por marcador de la plata en la plateria desta ciudad a Toribio de Çisneros platero vezino della en lugar y por muerte de Luis Manso que exerçia este oficio y entro en el Ayuntamiento y juro para el uso en la forma ordinaria y lo pidio por testimonio y se le mando dar. Y se le dio de termino un mes para que traiga titulo de su Magestad*".

36 Ibídem, f. 300v. 10 de julio de 1654: "*Marcador: Este dia se vio la petiçion de Torivio de Cisneros y aprovaçion que con ella presenta de Don Bernardo de Pedrera Negrete ensayador mayor de oro y plata destos reinos por Real titulo de su Magestad en que se aprueva el nonbramiento que esta ciudad tiene hecho en el dicho Torivio de Çisneros y se acordo use del dicho oficio en la conformidad que el nombramiento y aprovaçion refieren con que se conformo el señor Corregidor*".

37 AMV. Libro de Actas nº 58, 1659-1660, f. 19v de 1 de agosto de 1659, y 21v de 8 de agosto.

38 AMV. Libro de Actas nº 59, 1659-1662, f. 33v de 10 de febrero de 1659 y 35r y v de 12 de febrero: "*Francisco Montaña platero: Este dia precediendo llamamiento se vio una peticion de Francisco de la Montaña latero en que pide y suplica al ayuntamiento le nombre por marcador de plata y veedor de oro respecto de aver muerto Juan Cortes de la Cruz que sirvio dicho oficio / y visto se le nombro por toda la ciudad para tal marcador y veedor sin ser visto que por quenta desta ciudad aya de gozar ningun salario y se le advierta por los señores del ayuntamiento no use asta que concurra a jurar*". La Montaña fue ratificado el 23 de mayo a pesar de las alegaciones de Pedro Álvarez: Ibídem, f. 107 r y v: "*Oficio de marcador de plata: Este dia precediendo lamamiento se trato y confirio en razon de lo pedido por Pedro Alvarez platero sobre que se le reciva por marcador de plata de la que se labra en la plateria desta ciudad por nombramiento en el echo por Bernanrdo de Pedrera Negrete ensayador mayor del Reino en lugar de Juan Cortes de la Cruz que servia dicho oficio por nombramiento de dicho marcador mayor y aviendose visto el informe echo por el señor Diego de Vera y el nombramiento de dicho Pedro Alvarez y que por el dicho marcador mayor no se le da facultad para nombrar sino solo para esaminar y aprovar y que el nombramiento toca a las ciudades conforme a las leies del Reino se acordo por mayor parte no a lugar reçivir por tal marcador al dicho Pedro Alvarez por las raçones referidas y que Francisco de la Montaña que esta nombrado / por esta ciudad por marcador de plata y ensaiador de oro por muerte de*

Álvarez[39] aunque, para defender la autoridad de la ciudad sobre el nombramiento de los marcadores, le obligó a renunciar a cualquier derecho que por el título expedido por Pedrera pudiera perjudicar a Toribio de Cisneros que continuaba ejerciendo el oficio de marcador en propiedad por nombramiento de la ciudad. Francisco de la Montaña, que con anterioridad había sido marcador en Burgos, informó de las diferencias con el Marcador Mayor que habían ocurrido en la ciudad del Arlanzón pero no logró el nombramiento definitivo[40] (lám. 2).

Luis Manso utilizó dos punzones personales y otras dos de ciudad durante su mandato como marcador. En ambos tipos los gallardetes del sello de la ciudad se dirigen a la derecha aunque el segundo carece del habitual redondeo en la punta del escudo, de modo que no es posible determinar la dirección con seguridad. Las dos marcas personales recurren a las mismas letras del nombre y apellido con la M y la A contractas, pero en la primera versión del punzón la L se sitúa hacia estas letras

Juan Cortes exerciese el dicho ofiçio en virtud del dicho nombramiento. Ezeto los señores Don Ambrosio de Valencia, Don Hernando de Vera, Don Juan de Carmona, Don Francisco de Usategui, Don Simon de Contreras, Don Francisco Montero y Don Juan Francisco Maria de Alfaro que dijeron se lleven los papeles presentados por parte de Pedro Alvarez y su nombramiento y el echo en Toribio de Cisneros y Francisco de la Montaña a los abogados desta ciudad para que den su pareçer el qual se traiga a la ciudad para que con su bista se determine y acuerde lo que conbenga. Y el señor Don Marcos Velazquez dijo que use solo Toribio de Cisneros que es el que lejitimamente esta nombrado y esta usando. Y el señor corregidor se conformo con lo botado por mayor parte que es no a lugar reçivir a Pedro Alvarez y que use Francisco de la Montaña en birtud del nombramiento de Valladolid".

39 AMV. Libro de Actas nº 58, 1659-1660, f. 25r y v y Libro de Actas nº 59, 1659-1660, f. 178r y v. 11 de agosto de 1659: "*Marcador de plata: Este dia precidiendo llamamiento se vio el nombramiento de marcador de plata hecho por Don Bernardo de Pedrera Negrete, ensayador maior del Reino en favor de Pedro Alvarez platero vezino desta ciudad en lugar y por muerte de Juan Cortes de la Cruz asimismo platero y visto acuerdo hecho en este negoçio y el nombramiento que la ciudad tiene hecho deste oficio en Francisco de la Montaña y la contradicion hecha por su parte para que no se reciviere al dicho Pedro Alvarez y la Real Procuracion de los Señores del Real Consejo en que manda la ciudad le reciba no obstante las raçones contenidas en el acuerdo en que se le nego, y vistos y examinados todos los acuerdos y que el nombramiento que la ciudad hiço en el dicho Francisco de la Montaña fue condicional y con calidad de traer aprovacion del marcador maior el qual no a traido y que la ciudad tiene nombrado por marcador asimismo a Torivio de Cisneros que esta exerciendo y aunque por el titulo de marcador e instrucion no tiene facultad de nonbrar sino solo aprovar mediante la posicion en que se alla la ciudad acordo por la mayor parte / de votos que sin perjuiçio de derecho que la perteneze para la propiedad que protesta alegar y con que Pedro Alvarez aga allanamiento como le tiene echo de que el nombramiento echo en su favor de tal marcador no perjudicara al que esta echo por la ciudad en el dicho Toribio de Zisneros no ostante que su titulo tenga palabras en contrario se le reciva por tal marcador en lugar del dicho Juan Cortes de la Cruz con que no use asta tanto que aga el allanamiento y juramento*". [Al margen de puño y letra de Álvarez:] "*Allanome conforme a este acuerdo que mi nombramiento de marcador no obstante tenga diferentes palabras es y se entiende sin perjuicio del hecho por la ciudad de marcador en Toribio de Cisneros como lo tengo hecho en mis peticiones y lo firmo dicho dia. Pedro Albarez*". El 13 de agosto fue recibido y juró el cargo; Ibídem, f. 179v: "*Juramento de Pedro Albarez para el oficio de marcador: Este dia entro en el ayuntamiento Pedro Albarez platero y en conformidad del acuerdo de onze de este mes juro de hazer bien y juridicamente el oficio de marcador de plata en que esta nombrado por el ensayador mayor del reino en lugar de Juan Cortes de la Cruz platero el qual juramento hizo en toda forma y quedo rezibido con la protesta que se contiene en dicho acuerdo que tiene consentida y firmado de su mano y lo pidio por testimonio y se le mando dar*".

40 AMV. Libro de Actas nº 59, 1659-1660, f. 140r. 6 de junio de 1659. Francisco de la Montaña marcó en Burgos un cáliz de Mecerreyes (Burgos) y una custodia de Villatoro (Burgos).



SELLO DE LA VILLA	MARCADOR	PLATERO
Valladolid. Trono de Ntra. Sra. S.Lorenzo, 1642. Cruz. Paredes de Nava (Palencia), H. 1650	L/MANSO. Luis Manso (1642-1654)	CAM/POS. Andrés de Campos Guevara (Cruz de Paredes de Nava)
Valladolid. H. 1654. Custodia. Curiel de Duero	CIS/NEROS. Toribio de Cisneros (1654-1664)	JVºDE/OLIBAR^{S}. Juan de Olivares
Valladolid. H. 1660. Cruces. Villacidaler y Vega de Ruiponce	CIS/NEROS. Toribio de Cisneros (1654-1664)	CALDERO/N. ¿Antonio Calderón? A/GUIL/AR. Juan de Aguilar
Valladolid. H. 1660. Fuente, Col. Hernández-Mora Zapata y Candeleros, Col. Várez Fisa	CIS/NEROS. Toribio de Cisneros (1654-1664)	Mr/RODZ. Melchor Rodríguez
Valladolid-Corte. H. 1658. Candeleros. Catedral Valladolid	JV/CORTES. Juan Cortés de la Cruz (1654-1659)	
Valladolid-Corte. H. 1675 y 1660. Custodia. Salas de los Infantes (Burgos). Candeleros. Cat. Vallid	ºP/ALVAR/EZ. Pedro Álvarez (1659-1689)	·GO·/BEREA. Gregorio Berea y Aguilar (custodia)
Valladolid. H. 1665. Cruz. Paredes de Nava (Palencia)	A/RAN/DA. Juan de Aranda (1664-1669)	A/GVILAR. Juan de Aguilar
Valladolid bajo corona. H. 1665. Cáliz. Paredes de Nava	A/RAN/DA. Juan de Aranda (1664-1669)	IBAÑ/EZ. Marcos Ibáñez

LÁMINA 2. *Segunda tabla de marcas.*

unidas y en el segundo punzón va casi sobre la N a la vez que la S es de mayor anchura y ofrece un amplio desarrollo de las curvas superior e inferior. La cronología de una y otra versión está indicada por el trono de la Virgen de San Lorenzo de Valladolid, realizado por Andrés de Campos Guevara en 1642, al comienzo de su mandato, y por unos candeleros de la capilla de Santa Teresa de la catedral de León que se pagaron en 1652[41]. Es tan conocido el punzón de Manso y tantas sus obras repartidas por Valladolid y las provincias limítrofes que renunciamos a su reseña aunque recogemos la posibilidad establecida por el profesor Cruz Valdovinos de que existieran dos, padre e hijo ya que consta que en 1577 se bautizó a Luis, hijo de Luis Manso que contrataba obras de plata en 1583. Observamos que las dos marcas de Luis Manso el Joven son distintas, aunque semejantes, a la que Luis Manso el Viejo empleó para marcar un cáliz de la colegiata de Pastrana hacia 1587.

Es inconfundible y conocida la marca de Toribio de Cisneros -CIS/NEROS, con la N inversa y unida a la E- desde que se publicara una fuente de la catedral de Salamanca marcada con mr/RODZ que se puede adjudicar a Melchor Rodríguez mejor que a Martín[42]. Al comienzo de su mandato empleó el sello de la ciudad de Valladolid que utilizaba Luis Manso como se puede comprobar en una custodia de Curiel de Duero. Poco después empleó un nuevo sello de ciudad que tiene un ligero redondeo en punta por lo que los tres gallardetes que contiene se dirigen a la izquierda, aunque no es fácil determinar la posición vertical correcta del escudo. Como platero, en 1645 realizó el cerco de rayos de plata que enmarca la figura de Nuestra Señora de San Lorenzo[43]. Un punzón de su apellido escrito con zeta puede ser el sello que empleó como autor con anterioridad a su nombramiento de marcador. Se ha visto en una salvilla subastada en Durán[44]. A lo largo de los años de

41 J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la catedral y el Museo Catedralicio y Diocesano de León (siglos XVII-XIX)*. León, 2001, p. 84. J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia de la platería barroca española". *BSAA* XL-XLI (1975), p. 430 y *La platería vallisoletana*... ob. cit., p. 209, nota 20.

42 M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*. Salamanca, 1986, p. 46. Son también de Melchor Rodríguez unos candeleros -C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., p. 124- y una fuente -J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, p. 268-. Por la claridad del marcaje de Cisneros destacamos las cruces de Antonio Calderon en Villacidaler (Palencia) y de Juan de Aguilar en Vega de Ruiponce, así como la custodia de Juan de Olivares -JVºDE/OLIBAR[S]- en Curiel de Duero y las obras de Gaspar de Aranda -·G·/ARANDA- en Toro, Gáname y Tamame (Zamora). Melchor Rodríguez se desposó en julio de 1671 con Luisa de Velasco, viuda del platero Juan de Aguilar. El obrador de Melchor estaba formado por tres aparadores para obras de plata, dos aparadores para piezas de oro, un banco de trabajar, un cajón nuevo, tres cajones viejos, dos escaparates, dos tablas, dos tableros, una balanza de cobre grande, un peso de marco, otros pesos pequeños y unas puntas de tocar.

43 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. URREA FERNÁNDEZ, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T. XIV Parte primera. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Valladolid, 1985, p. 85.

44 La salvilla la marcó Juan Lorenzo con su primer punzón de marcador. También se ha publicado otra marca en la que junto al punzón de Valladolid se lee CIS/NEROS sin que la N esté invertida ni unida a la E; A. FERNÁNDEZ; R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana.* Madrid, 1985, pp. 233 y 580.

marcaje de la plata de Luis Manso y Toribio de Cisneros, la población de Valladolid declinó drásticamente. Lejos quedaban los tiempos de esplendor, cuando la ciudad acogió a la corte. La platería se resintió de la crisis económica de la ciudad, que afectó a toda Castilla, y se observa un fuerte conservadurismo en la confección de las obras de plata, aunque se siguieron produciendo obras excelentes. De todas formas, la decadencia de la ciudad afectó en menor medida a la platería[45], beneficiada por la fama alcanzada en décadas pasadas, por las ferias de Valladolid y por la posición central de la ciudad. Los punzones de estos marcadores se encuentran en obras repartidas por Segovia, Toro, Zamora, León, Palencia, Burgos y Vizcaya.

Juan Cortés de la Cruz, primer marcador de corte conocido tras la muerte de Encalada, punzonó con JV./CORTES y un sello en el que un castillo de tres torres se acompaña de la cifra 54, representado el cinco con un trazo semejante a una ce con cedilla. Se estampó en una cruz de altar y en cinco candeleros de la catedral de Valladolid de la que fue platero también desde 1654[46] sin que se sepa si sustituyó a Cisneros. Salvo por el pie triangular, estos candeleros son prácticamente iguales a los de Melchor Rodríguez en la colección Várez Fisa. Un sexto candelero de la catedral de Valladolid, exactamente igual a los cinco de Cortés, está marcado por Pedro Álvarez -ºP/ALVAR/EZ-, quien seguramente sustituyó a Cortés de la Cruz como platero de la catedral. Esta circunstancia permite suponer que Cortés marcó la plata hasta su fallecimiento en 1659 aunque el punzón de corte que empleaba llevara la cronológica del año de nombramiento del Ensayador Mayor. El punzón de Pedro Álvarez es tan semejante al de Juan Álvarez que se puede suponer que sea hijo de éste. El candelero de Álvarez en la catedral vallisoletano muestra un nuevo punzón de corte: un castillo de tres torres sin cronológica que también se ha visto en todas las demás obras marcadas por él: en las custodias de Salas de los Infantes (Burgos) y de Vegafría (Segovia) obras de Gregorio Berea, y en un cáliz de la catedral de León de Juan González Garrido. Son obras suyas las cruces de La Cistérniga -que contrató en 1661-, de Renedo, de Olivares de Duero y de Campo de Cuéllar (Segovia), la custodia de Villanubla y la custodia y copón de Nava de la Asunción (Segovia), de 1672. Además, se ha documentado que hizo una cruz y unos cetros para Villabrágima, y labores de mantenimiento para Peñaflor de Hornija[47].

45 La cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy contribuyó como ninguna otra a animar las fiestas de la ciudad. En 1628 obtuvieron permiso para correr cuatro toros sueltos para su fiesta en la platería que era el día de San Juan por la tarde y al día siguiente por la mañana. En 1638 corrieron dos novillos enmaromados; AMV. Libro de Actas nº 48, 1627-1629, ff. 316r y 319v y Libro de Actas nº 52, 1637-1639, f. 232v. En 1628 el corregidor y los regidores asistieron a los toros tras dos rejas en los colaterales de la casa de los gremios de la platería.

46 J. URREA, "Orfebrería de la catedral de Valladolid". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (BRAC)* nº 44 (2009), p. 88.

47 E. ARNÁEZ, ob. cit., t. II, pp. 196-199. A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época…* ob. cit., T. I, p. 413. J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., p. 123. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 53 y 75. J. URREA FERNÁNDEZ, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XX. Antiguo Partido Judicial de Valoria la Buena*. Valladolid, 2008, p. 48. J.M. PARRADO DEL OLMO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XVI. Antiguo Partido Judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid, 2002, p. 272 y *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. T. IX. Antiguo Partido Judicial de Mota del Marqués.* Valladolid, 1976, p. 137.

El Obispo de Tarazona Andrés Martínez Ferriz y el *Lignum Crucis* de la Catedral de Orihuela

MARIANO CECILIA ESPINOSA
Universidad de Murcia
GEMMA RUIZ ÁNGEL
Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela

En este trabajo analizamos el relicario y las reliquias del *Lignum Crucis* de la Catedral de Orihuela[1], no solo desde la perspectiva material artística sino también desde la vertiente inmaterial, dentro de la dualidad que caracteriza el arte sacro, como arte plagado de simbolismos, valores teológicos y catequéticos, de acuerdo a su función litúrgica, que nos ayuda a comprender las costumbres y tradiciones de épocas pasadas, muchas de ellas aún conservadas en la actualidad. No obstante, antes de abordar el estudio en concreto de la pieza, es importante conocer el contexto histórico que enmarca la llegada de la obra a la catedral oriolana para comprender adecuadamente su significación y relevancia en la erección de una nueva Catedral, como fue el caso de la sede catedralicia de Orihuela.

En 1264, tras la conquista cristiana de la Orihuela islámica -madinat Uryula-, y después de un breve período en el que la entonces villa orcelitana perteneció a Castilla, se inició una larga, fructífera y próspera etapa donde fue incorporada definitivamente a la corona aragonesa por la *Sentencia Arbitral de Torrellas* de 1304, tras su anexión por Jaime II (1296- 1304). El paso de este territorio al reino de Valencia conllevó su incorporación administrativa bajo la denominación de *Regnum Valentiae ultra sexonam* y la creación de la *Procuración de Orihuela* con un *llochtinent*

1 Nuestro agradecimiento al doctor Jesús Criado Mainar por todas las indicaciones relacionadas con el arte de la platería en Aragón, en particular en Tarazona y Calatayud.

con sede oficial en la villa oriolana y la Bailía General del reino de Valencia *ultra sexonam* también establecida allí. La villa de Orihuela adquirió gran importancia estratégica por su posición fronteriza entre los reinos de Murcia y Valencia -a la sazón el reino de Castilla y la corona de Aragón[2]-.

Esta variación en los límites territoriales generó la dependencia espiritual de la diócesis castellana de Cartagena, a la que se había incorporado tras la Reconquista, mientras en el ámbito civil pertenecía a la Corona de Aragón con su lengua, costumbres y tradiciones asociadas. Esta situación territorial y política en la que los limites civiles y eclesiásticos no coinci1 ºdían, y teniendo en cuenta los graves inconvenientes que esto producía, hizo surgir la necesidad de segregar su territorio de la diócesis de Cartagena. Comienza así un largo período de confrontación con el reino castellano de Murcia para alcanzar la sede episcopal, y en consecuencia la segregación de la diócesis cartaginense[3].

La cristianización se llevó a cabo mediante la articulación parroquial del territorio, erigiendo nuevos templos cristianos donde se situaban las mezquitas islámicas y dividiendo administrativamente la ciudad en parroquias. Pocos años después de la conquista cristiana Alfonso X el Sabio estableció en 1281 que la iglesia del Salvador y Santa María debía ser la mayor de la villa teniendo primacía sobre las otras dos parroquias recientemente erigidas, las iglesias de las Santas Justa y Rufina y Santiago Apóstol, concediéndole el rango superior de arciprestal[4].

El proceso de segregación comenzó en firme en el año 1413, cuando se le otorgó el rango de colegial por bula de Benedicto XIII, categoría que era necesaria para que una iglesia pudiese ser erigida en catedral. En 1510, el papa Julio II decretó la elevación al rango catedralicio de la Colegiata del Salvador, la creación del Obispado de Orihuela y su unión canónica con el de Cartagena bajo la autoridad de un solo Obispo -*sub uno pastore*-, según las recomendaciones de Fernando el Católico. Esta medida fue anulada posteriormente por León X y Clemente VII, atendiendo a las suplicas del rey Carlos V, enfrentado con la ciudad tras la revuelta de las Germanías (1521). Habrá que esperar hasta 1564 cuando el papa Pío IV separe definitivamente el territorio de la Gobernación de Orihuela de la diócesis de Cartagena, creando su propio obispado a petición del rey Felipe II, en cumplimiento del acuerdo adoptado en las Cortes de Monzón de 1563[5].

---

2 J.M. DEL ESTAL, "Conquista y repoblación de Orihuela y Alicante por Alfonso X el sabio". *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* nº 33 (1981), pp. 65-102, "Carta magna de anexión de las villas de Orihuela, Alicante, Elche y Guardamar". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval* nº 1 (1982), pp. 43-78, *Conquista y anexión de las tierras de Alicante, Elche, Orihuela y Guardamar al Reino de Valencia por Jaime II de Aragón (1296-1308).* Alicante, 1982 y *Orihuela, de villa a ciudad: compendio de una historia bicentenaria desde Alfonso X el Sabio de Castilla al Rey Magnánimo, Alfonso V de Aragón (1243-50 - 1437-38)*. Alicante, 1996, pp. 39-41.

3 A. CARRASCO RODRÍGUEZ, "Los orígenes del pleito del obispado de Orihuela (ss. XII-XIV)". *Anales de Historia Medieval* nº 11 (1996-1997), pp. 633-642.

4 J. HINOJOSA MONTALVO, "El universo de las creencias. La religiosidad medieval en el mediodía alicantino", en *Semblantes de la Vida*. Catálogo de la exposición. Orihuela, 2003.

5 A. CARRASCO RODRÍGUEZ, *La ciudad de Orihuela y el Pleito del Obispado en la Edad Moderna*. Alicante, 2001.

En este largo período de confrontación, conocido por la historiografía como "el pleito del obispado" se lleva a cabo la donación de una reliquia de suma importancia para la cristiandad, el *Lignum Crucis.* La llegada de la nueva reliquia se produce en un momento crucial, la iglesia del Salvador y Santa María tenía la condición de colegial y el hecho de recibir una pieza de estas características no hacía sino reforzar sus aspiraciones y dotar al templo candidato para ser erigido en Catedral de los elementos necesarios para alcanzar este rango, de la misma forma que en el momento de plantear la construcción del templo gótico en el siglo XIV, durante el reinado de Pedro IV el Ceremonioso, se diseñó con tres naves al ejemplo de colegiatas y catedrales. Por tanto, las reliquias de esta relevancia reforzaban los argumentos para ser Catedral, al tiempo que prestigiaban a la ciudad y a su Iglesia particular. Del mismo modo que pocos años después, en torno a 1505, el arquitecto de la Lonja de Valencia, el gerundés Pere Compte, diseñó nuevas trazas para el crucero, suprimiendo pilares y creando la sensación de mayor espacio como solución a un templo de dimensiones insuficientes para albergar las grandes celebraciones de una catedral.

El donante de la sagrada reliquia fue el obispo de Tarazona, el oriolano Andrés Martínez Ferriz, canónigo de la colegiata del Salvador en su ciudad natal antes de ser consagrado como obispo, por lo que conocía de primera mano las vicisitudes de las reivindicaciones oriolanas. Una dura confrontación, donde los aspectos identitarios de los oriolanos estaban en entredicho y él, como oriundo de esta tierra, sentía igual las afrentas de Murcia hacia su ciudad. La donación de esta reliquia engarzada en una interesante cruz relicario perteneciente a la platería aragonesa de finales del gótico fue un apoyo más del prelado a la causa oriolana.

1. Donación del *Lignum Crucis*: el obispo de Tarazona Andrés Martínez Ferriz

La cruz relicario del *Lignum Crucis* de la Catedral de Orihuela ha sido estudiada por el profesor Pérez Sánchez[6], y por otros autores[7], en distintos catálogos de exposiciones temporales de arte sacro donde fue seleccionada esta interesante pieza de la platería gótica aragonesa. En este trabajo pretendemos analizar la obra con su reliquia tanto desde el punto de vista artístico, como inmaterial, en relación a su culto en la ciudad de Orihuela, y su relevancia como una de las devociones que convergen en los orígenes de las procesiones de Semana Santa durante la segunda mitad del siglo XVI.

La primera referencia de la existencia del *Lignum Crucis* entre los bienes muebles catedralicios aparece en los inventarios de sacristía de 1582 "*Item una creu que te lo lignum crucis que dona lo bisbe de Tarassona pesa un march e dos honces e mijala manufactura de la qual val cinquenta lliures*"[8], y en el perteneciente al año 1596, elaborado con motivo de la visita pastoral del obispo de Orihuela José Esteve

6 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Lignum Crucis", en *Semblantes de la Vida* ob. cit., ficha 57, p. 273.

7 J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela durante los siglos XV y XVI", en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1991, pp. 115-121.

8 Archivo Diocesano de Orihuela (en adelante ADO). Fondo *Archivo Catedralicio de Orihuela*, Sig.: 933, Inventarios de sacristía, Inventario de 1582. Piezas valoradas y justipreciadas por el platero Miguel de Vera.

Juan (1594-1603): "*item una creu de argent a hont esta engastat lo lignum crucis y esta armada de (fusta)... de baix de argent ab les armes del bisbe de Tarazona pesa deu onses y mija i digué mossen Soler que no recordé que haja tingut peu lo que se deu averiguar*"[9]. Por entonces, la reliquia estaba engarzada en la cruz del obispo de Tarazona, Andrés Martínez Ferris, que la había donado a la Catedral, tal como indicaba la presencia del escudo de armas del citado prelado, que contenía la siguiente inscripción: "ANDREAS EPS. TARASONA DONO DEDIT".

El obispo de Tarazona Andrés Martínez Ferriz era natural de Orihuela, fue canónigo de la colegiata del Salvador -antes de ser elevada al rango de Catedral- y posteriormente preconizado como obispo de Tarazona, donde desarrolló su labor pastoral desde 1478 a 1495, sucediendo en la silla episcopal a su tío el cardenal Pedro Ferriz (1464-1478), natural de Cocentaina (Valencia). En la Catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona encontramos testimonios artísticos de relevancia que nos muestran su labor e iniciativa en el engrandecimiento del primer templo de la diócesis, como la capilla de San Andrés y el coro, realizados por iniciativa suya, sobresaliendo la sillería, obra de Salvador Sariñena y Antón II Sariñena (1483-1486), con la presencia del escudo del obispo en el respaldo de la silla episcopal y en los laterales de los brazales[10]. En la solera de este mismo espacio existió en su origen un conjunto de azulejería con su heráldica, de la que se conservan algunos ejemplares de dos tipos distintos, en los que se alternan el báculo o la mitra con las armas episcopales[11]. En lo que se refiere a piezas de plata, el obispo Martínez Ferriz dejó un báculo de plata sobredorado que mostraba sus armas y estaba adornado con la imagen de Nuestra Señora y la de un obispo arrodillado. Como señala Barrón García, se conservan asimismo dos cetros de factura gótica que son descritos en un inventario de 1526 como "*dos cabeças de bordones grandes de plata sobredoradas que pesan seis marcos, seis onças y media*", marcados con el punzón de Zaragoza [león + CES] que se empleó en las últimas décadas del siglo XV[12].

El prelado de Tarazona fue enterrado en la Catedral de Orihuela, su sepulcro se localiza entrando a la actual capilla de la Comunión de la Catedral del Salvador y Santa María, en lo que con anterioridad había sido capilla de San Andrés -erigida en su nombre-, y del Corpus o del Santísimo Sacramento. Es de mármol blanco y en su lápida sepulcral se encuentra una inscripción latina que especifica que allí está enterrado Andrés Martínez, obispo de Tarazona. La sepultura se acabó de construir en el último mes del año 1497 y fue remozada en 1570. Como señala el franciscano

9 Ibídem, Inventario mueble de la sacristía de la S.I. Catedral de Orihuela de 29 de enero de 1644, f. 6r.

10 M.T. AINAGA ANDRÉS y J.F. CRIADO MAINAR, "Salvador y Antón II Sariñena, maestros del coro de la catedral de Tarazona (Zaragoza): 1483-1486". *Turiaso* nº 17 (2003-2004), pp. 11-34.

11 Algunas de estas piezas fueron reutilizadas en el suelo de la escalera de caracol del campanario y en otros espacios catedralicios. En este sentido, en la parte del claustro abierta al público se muestran un grupo de nueve azulejos, piezas recuperadas durante las obras de restauración de la misma, procedentes de varios lugares de la Catedral relacionados con las obras que el prelado promovió durante su episcopado en el siglo XV.

12 A.A. BARRÓN GARCÍA, "Jocalias de la Catedral", en *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*. Zaragoza, 2013, p. 230.

Agustín Nieto[13], la reja gótico flamígera, que todavía existe y que da acceso a la capilla de la Comunión, era propia del obispo de Tarazona[14], forjada por el herrero Pedro Moreno, obligándose a ello, ante el notario Salvador Loazes, el 15 de abril de 1495, tal como estudió en profundidad el profesor Belda Navarro[15].

2. La Cruz relicario

La cruz relicario se enmarca, desde el punto de vista cronológico, en torno a la segunda mitad del siglo XV (lám. 1). Una cruz latina plenamente goticista cuyos rasgos estilísticos entroncan con el quehacer característico de la platería aragonesa[16]. La pieza, de plata sobredorada, tiene brazos rectos con medallones cuatrilobulados para acoger reliquias de carácter óseo, de las que se conserva tan sólo un ejemplar anónimo, y se remata en sus extremos con formas flordelisadas. Su decoración, principalmente de carácter vegetal, tiene al cardo de formas angulosas como protagonista en toda la pieza. Por otra parte, la cruz siempre careció de pie original, lo que conllevó que se emplearan dos bases diferentes, según su uso litúrgico en las solemnidades. Una de ellas sería el soporte gótico de la cruz de altar donado por el patriarca de Antioquía, Fernando de Loazes, y la otra, de bronce dorado, de factura renacentista.

Esta pieza pasó a engrosar -como la reliquia más destacada- el relicario de la entonces Colegiata del Salvador, un templo en aquel momento inmerso en obras arquitectónicas de relevancia -principalmente la girola, posteriormente el crucero y el altar mayor, obras trazadas por Pere Compte- en el contexto de las aspiraciones de la elevación de su estatus a Catedral en el conflicto segregacionista mantenido con la diócesis de Cartagena.

13 A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos. I: La Catedral, Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia, 1981.

14 Su relación con su ciudad natal no quedo ahí, ya que colaboró estrechamente para la primitiva fundación del convento de franciscanos de Santa Ana en 1464, cuyas obras fueron costeadas a sus expensas en el siglo XV. Dicho convento, debido a las continuas inundaciones fue trasladado hasta el emplazamiento actual, previa autorización del Consell oriolano, en 1529.

15 C. BELDA NAVARRO, "La rejería de la Catedral de Murcia", en J. TORRES FONTES (ed.), *La Catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia, 1994, pp. 217-256.

16 Sobre el arte de la platería en Tarazona y en el principal foco de ese territorio, localizado en la ciudad de Calatayud, véanse los trabajos de F. MAÑAS BALLESTÍN, "Los punzones de la platería de Calatayud", en *IX Encuentro de estudios bilbilitanos*. Calatayud, 2016, pp. 741-751 y "Un taller de orfebrería gótico-renacentista en Calatayud", en *Francisco Abad Ríos. A su memoria*. Zaragoza, 1973, pp. 145-153; M.T. AINAGA ANDRÉS y J. CRIADO MAINAR, "Los bustos relicarios de San Gaudioso y San Prudencio de la Catedral de Tarazona (Zaragoza)". *Turiaso* nº 8 (1997), pp. 113-136 y "El busto relicario de San Braulio (1456-1461) y la tradición de la venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza". *Aragón en la Edad Media* nº 20 (2008), pp. 65-84; J. CRIADO MAINAR, "La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500. Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña". *Aragón en la Edad Media* nº 16 (2000), pp. 215-230 y "Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano, 1594-1608". *Artigrama* nº 16 (2001), pp. 351-385; y A.A. BARRÓN GARCÍA, ob. cit., pp. 229-258.



LÁMINA 1. Lignum Crucis *de la S. I. Catedral de Orihuela (último cuarto del s. XV). Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela*. (Fotografía: Mariano Cecilia Espinosa).

El *Lignum Crucis* era una reliquia fundamental para cualquier catedral como elemento representativo de la Pasión de Cristo[17], y simbólico como signo principal de los cristianos y de la redención. La posesión de una reliquia que había estado en contacto con el propio Cristo dotaba a la aspirante a Catedral de un estatus superior al resto de parroquias, tanto de la ciudad como de la diócesis, y reforzaba a nivel espiritual sus aspiraciones de ser un templo catedralicio. En este sentido, el obispo de Tarazona Andrés Martínez, conocedor de primera mano del conflicto segregacionista con la diócesis de Cartagena, quiso aportar a la causa oriolana una donación relevante que ayudara a conseguir la definitiva separación del obispado castellano.

Tras la creación del obispado de Orihuela en 1564 por bula de Pío IV y la definitiva elevación de la Iglesia del Salvador y Santa María en Catedral, se inició un proceso de adquisición de reliquias, procedentes en la mayoría de los casos de donantes destacados en la jerarquía eclesiástica. La nueva catedral requería un relicario a la altura del nuevo rango catedralicio, que sirvieran para despertar la devoción entre los fieles, la llegada de peregrinos y devotos al corazón espiritual de la nueva diócesis

El edificio catedralicio debía mostrar su supremacía tanto en la fábrica de su construcción, en las rentas con las que se le dotaba, como en el culto y la devoción. La catedral rivalizó con las otras parroquias históricas de la ciudad en cuanto a lo material y a la belleza de sus edificios, y también en lo que refiere a las reliquias, pues en poco tiempo tanto la parroquial de las Santas Justa y Rufina como la de Santiago dispondrán en sus sacristías de sendos relicarios con astillas de la cruz de Cristo.

La primera reliquia de la cruz de Cristo donada por el obispo de Tarazona fue un elemento fundamental para el culto en la Catedral, por un lado como elemento singular para el fomento de la devoción a la Vera Cruz, y por otra parte al integrase en ceremoniales catedralicios de primer orden, como fue el caso de la entrada triunfal y toma de posesión de los nuevos obispos. No obstante, la pronta existencia de reliquias similares en las otras dos parroquias de la urbe orcelitana motivó la necesidad de nuevas reliquias; a la Vera Cruz le siguió otra de suma importancia, unas astillas de la cruz donde fue crucificado Pedro, engarzadas ricamente en un busto relicario ejecutado por el gran platero Miguel de Vera. Pero las intenciones de los obispos como las del cabildo no quedaron ahí, en poco tiempo el obispo José Esteve donaría la reliquia del primer mártir de la Iglesia católica, San Esteban, a las que siguieron el cráneo de San Esteban mártir, abad de Cerdeña y otra cabeza, la del papa San Antero.

---

17 La *Vera Cruz* o *Lignum Crucis*, fue el instrumento donde Jesucristo fue crucificado y símbolo principal del cristianismo. La cristiandad consideró auténtica la Cruz localizada en Jerusalén por la madre de Constantino, santa Elena. Fracciones y astillas pertenecientes a dicha Cruz están esparcidas por toda la cristiandad, (se dice que Calvino dudando de su autenticidad, especuló que todas juntas llenarían un barco), los trozos más grandes están en la Basílica de la Santa Cruz de Jerusalén de Roma, y en el monasterio de Santo Toribio de Liébana

3. Adhesión de una nueva reliquia del Lignum Crucis

Siglos más tarde se producirá la donación de una nueva reliquia de la Vera Cruz, en concreto el 27 de abril de 1637. Rodríguez de Pisana, Arcediano de Alicante, una de las dignidades de la Catedral, donó un *Lignum Crucis* al obispo de Orihuela, Juan García Artés, para su veneración en la seo catedralicia. La pieza perteneció al prelado de Cartagena, el franciscano Fray Antonio de Trejo, quién a su vez la había donado al citado canónigo, no obstante, el obispado abrió un proceso para la autentificación de la sagrada astilla[18].

El canónigo oriolano presentó la contestación a una carta donde pedía al secretario del obispo de Cartagena una certificación de la autenticidad de la reliquia, tal como transcribimos a continuación: "*Bien ha sido menester el consuelo de su carta de Vuestra Merced en ocasión de tan grande desconsuelo que aseguro a Vuestra Merced que como la pérdida ha sido tan grande que el sentimiento que es mucho, Vuestra Merced con mucha razón se muestra grande de este suceso, porque la veneración que el obispo mi señor que este en el cielo siempre tuvo a Vuestra Merced y la estimación tan grande que hizo de sus cosas y el particular afecto y amor que siempre mostró a Vuestra Merced. Le debían la buena memoria que V. M. Hace de su señoría Ilustrísima pidiendo a nuestro señor en sus sacrificios y oraciones le tengo en su gloria, que considero yo las de V. M. Que las habrá hecho con grande fervor por el difunto su señoría Ilustrísima era santo Prelado gran celador de la honra de Dios y de que no se perdiese el respeto a sus templos fue gran devoto de la Virgen Santísima, el ejercicio de la caridad fue su continuo cuidado, el reedificar los templos y obras pía su continua ocupación y ejercicio el remediar necesidades lo hizo siempre que vinieron a justicia mandando a su limosnero le avisase de ellas continuamente en el gobierno de su obispado y administración de justicia estuvo siempre con gran atención y vigilancia y en todo siempre con santa intención y deseo de acertar en el servicio de Dios. De todo soy testigo de vista de muchos años y todos son señales de que el obispo mi señor está gozando de Dios que es gran consuelo para los que le servimos con amor y fidelidad pero no… Mi descuido de cumplir con mi obligación pidiendo a nuestro señor le tenga en el cielo y a V. M. Que de muchos años deseo. Murcia a diciembre 17 de 1636. En cuanto a lo que V. M. Me manda de que le de una certificación de cómo aquella reliquia que lleve a V. M. que el obispo mi señor que esté en el cielo se la envió a V. M. es lignum crucis, V. M. La mandé escribir de del modo que fuera servido y mandé enviar en ella que la tornase yo escribir y firmar con mucho gusto. Joan Pagán» (rubricado)*".

El obispo de Orihuela Juan García Artés tras revisar todos los antecedentes y considerarla como auténtica mandó colocar la reliquia en la cruz de plata donde estaba el *Lignum Crucis* donado por el obispo de Tarazona Andrés Martínez Ferriz: "*… ordinantes quad reponatur in sacrario sachrister nra cathedralis ecclesia Oriolen in eadem Cruz argentea in qua alud Santissimo Lignum Crucis reperitur*

18 ADO. Fondo *Archivo Catedralicio de Orihuela*, Sig.: 1122, documento nº 109. "Processus circa reliquiam SSmi. Ligni Crucis per Sancte Eclessia Oriolen per don Jacobum Rodriguez de Pisana Archidiaconum Alicante in dita Sancta Ecclesia".

consignatum a Revd. mm. domino don Andrea Ferris olim episcopus tirasonen etiam in favorem divini cultus…"[19].

A partir de ese momento, a la cruz del obispo de Tarazona se le colocó la reliquia de la Vera Cruz del obispo Trejo engarzada en oro por el platero Marco Antonio Palau. Aunque la autorización para su colocación fue en 1637, pasarían varios años para materializar el acuerdo, ya que en el inventario de 1644 aparece descrita como "*una creu de plata sobredaurada en que esta el lignum crucis ab les armes del señor bisbe que eren unes ferradures sense peana*"[20]. Como podemos comprobar de nuevo señalan que carece de peana e indican la presencia del escudo de armas del obispo de Tarazona, representado por tres herraduras. Un elemento que tras la instalación de la nueva reliquia se quitaría y se colocaría a su vez en la Cruz de Fernando de Loazes, descrita en el mismo inventario como "*una creu de plata sobredaurada ab la image de un cristo a la una part y de la mare de deu al altra ab un lettrer sobre el cristo de les tres llengues y en lo peu tres calaveres y les armes del S. Patriarca Lloazes de relieve*"[21], lo que puede llevar a confusiones a la hora de estudiar esta pieza.

Siglos después, en el inventario de 1895, se detalla con el número 287 una "*cruz de plata sobredorada afiligranada de gran mérito en un lado un crucifijo en el otro la Virgen con el niño*"[22], y se indica que fue donación de Fernando de Loazes y que su pie servía por aquellos años como peana para el *Lignum Crucis*. Esta pieza, el pie de plata sobredorada, se inventaría con el número 288, en donde se especifica que servía para ambas cruces y que llevaba en el nudo las armas de Loazes[23]. Seguidamente, se describe la cruz de plata que contiene la astilla de la Vera Cruz, obra donada por el obispo de Tarazona, Andrés Martínez. Con estos datos queda resuelto el empleo del pie de la cruz del patriarca Loazes indistintamente para ambas piezas.

4. El culto a la Vera Cruz en la Catedral de Orihuela.

Las reliquias desempeñaron un papel fundamental en la devoción a la Cruz de Cristo. De todos aquellos fragmentos traídos a Occidente, destaca en Francia la reliquia dada por el emperador Justino II (565-578) a Santa Radegunda (520-587), reina de Francia, para su depósito en el monasterio de Santa Cruz en Poitiers, fundado por ella como el primer templo y convento dedicado a la Santa Cruz. En España, es de relevancia la reliquia del brazo izquierdo del sagrado madero conservada en el monasterio de Santo Toribio de Liébana, que según la tradición fue traída de Jerusalén por el obispo de Astorga Santo Toribio, y actualmente se considera por parte de la Iglesia como el fragmento de mayor tamaño de aquellos que se conservan de la Vera Cruz. Durante el siglo XIII la difusión de estas reliquias aumenta considerablemente, pero es a partir del siglo siguiente cuando su auge alcanza una mayor relevancia tanto en los territorios de Castilla como en Aragón, donde sobresale en este

19 Ibídem.

20 Ibídem, Sig.: 933, Visita de la sacristía de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela del obispo José Esteve. Inventario de ornamentos y alhajas, f. 12r.

21 Ibídem.

22 Ibídem, Inventario de la S. I. Catedral de Orihuela de 1895, f. 29r.

23 Ibídem, f. 29v.

caso como devoto el propio Pedro IV "el ceremonioso" (1336-1387). Entre todas las astillas o fragmentos crucíferos destaca en este tiempo el *lignum crucis* de Caspe.

En la Edad Moderna, prosiguió el tráfico de reliquias por la Europa católica. En la ciudad de Orihuela se documentan distintas piezas, en primera instancia la citada cruz relicario de la sede catedralicia, con dos reliquias más de la Vera Cruz, la existente en la parroquial de las Santas Justa y Rufina, colocada en la cruz para el evangelio del citado templo, obra realizada en 1542 por el platero local Andrés Martínez, y otra en la parroquia de Santiago, perteneciente al sacristán de la Catedral, Francisco Despuig[24]. Asimismo, en el área de reserva del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela hemos localizado recientemente una astilla cuya procedencia es murciana, según una inscripción existente en su relicario[25].

Nos vamos a centrar en el caso de la Catedral oriolana, pues allí se gestó el culto a la Vera Cruz que influyó de forma decisiva en los inicios de las procesiones de Semana Santa en la ciudad, dado que fue uno de los cultos que convergen, junto al de la Sangre de Cristo, en el nacimiento de estas manifestaciones pasionarias, coincidiendo con la expansión del movimiento de los flagelantes, y todo ello en el marco de la Contrarreforma.

La veneración de la Santa Cruz tenía lugar el Viernes Santo cuando se realizaba un ejercicio piadoso consistente en una procesión claustral con la sagrada reliquia[26], y su posterior adoración, tal como nos describe el Deán de la *seo* orcelitana Agustín Cavero en 1926: "*Es la hora canónica de vísperas, y en el momento en que el coro entona el himno Vexilla Regis, sale de la sacristía la silenciosa procesión precedida de infantes con estandartes que ostentan los atributos de la pasión, con la veracruz cubierta por velo morado, hasta llegar al presbiterio cerrado a las miradas de los fieles por extenso velo. A la capilla de música está reservado el verso: O Crux, ave, spes unica, composición polifónica de maravillosa belleza; y en el momento en que se canta este verso, se descorre el velo y aparece el lignum crucis adorado por los capitulares y beneficiados que forman la procesión y con el que el preste da la bendición al pueblo, para seguir todos y continuar la procesión claustral, mientras el coro canta el Magnificat, llegando a la sacristía, a besar la santa cruz, al pie de precioso relicario*"[27].

El origen de esta procesión con el *Lignum Crucis* en Semana Santa se remonta a 1591, cuando el cabildo acordó quién debía llevar la sagrada reliquia los diferentes días que se realizaba la procesión claustral por el interior de la Catedral de acuerdo

---

24 Ambas piezas fueron documentadas por el franciscano Agustín Nieto Fernández. Sobre este particular véase su trabajo A. NIETO FERNÁNDEZ, ob. cit. También fueron estudiadas por J. SÁNCHEZ PORTAS, ob. cit., p. 122.

25 En su relicario de plata la pieza posee las siguientes inscripciones. En el anverso: "ECCE LIGNUM CRUCIS", mientras en el reverso: "A DEVOCION DE DON FRANCISCO MANUEL SE COLOCO ESTA SS[A] CRUZ QUE ASISTE CON SU CORACON SU MUJER E HIJOS AÑO DE 1685" / "SIENDO GUARDIAN EL P. FR. FERNANDO ALARCON DE ESTE CONVENTO DE M. I. P. S. FRAN[CO] DE MURCIA".

26 Mientras se hacía la adoración, el sacristán mayor y los menores se encargaban de quitar y desmontar el monumento, dejando tan solo seis velas encendidas en el altar donde se colocaba la urna de plata. ADO. Fondo *Archivo Catedralicio de Orihuela*, Sig.: 1100, *Libro Verde*, f. 26v.

27 A. CAVERO, "Adoración de la Veracruz", *"El Pueblo". Semanario social y agrario* nº extraordinario dedicado a Nuestro Padre Jesús. Orihuela, 1924, s.p.

a un estricto y jerárquico orden de precedencias que encabezaba el propio obispo, seguido por el deán, dignidades y los canónigos simples. El culto a la reliquia de la Cruz motivó el nacimiento de la cofradía de la Vera Cruz a instancias del Cabildo Catedralicio que nombró el 3 de septiembre de 1605 a un capitular como asistente de la misma[28]. Una fundación que debió ser efímera, pues no existe noticia documental alguna en adelante, no obstante su veneración continúa aún hoy día en la seo oriolana[29].

Como podemos comprobar, el origen de las solemnidades públicas en torno a la devoción a la reliquia de la Vera Cruz se sitúa prácticamente de forma coincidente al nacimiento de las procesiones de Semana Santa en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVI, surgidas en el entorno de la Catedral, en concreto en la capilla extramuros catedralicia dedicada a Nuestra Señora del Loreto. Este culto público alcanzará durante los principales días pasionarios su mayor incidencia en la sociedad.

Además de esta celebración, el Cabildo Catedralicio organizaba el 3 de mayo, día de la Invención de la Santa Cruz, una de sus principales procesiones generales con la reliquia por las principales calles de la ciudad, con la asistencia de las tres parroquias históricas, el cabildo eclesiástico, el secular, es decir el ayuntamiento, el colegio Seminario de San Miguel, las comunidades de agustinos, franciscanos recoletos y descalzos, carmelitas, mercedarios, trinitarios y capuchinos, los gremios y los oficios de la ciudad, que por concordato y mandato del consistorio asistían con sus pendones[30].

En el libro de ceremoniales de la Catedral o Libro Verde, se detalla el modo de celebrar la procesión y su recorrido: "*Antes de comenzar Prima se pone en el altar la Santa cruz con docel para que de allí se ponga en las andas. Acabada Tercia se hará la dicha procesión, sale por la puerta de la Consagración, rueda la islita hasta llegar a la plaza de Santa justa, vuelve por la calle de la Feria, el oficio toca al señor Maestre Escuelas. Si este día de la Cruz viene día de las Rogaciones, la procesión de la Cruz será por la tarde, según se determinó por el Ilustre Cabildo en tiempo del Señor Deán Palau. Se aparexara el palaio y andas solemnes. Este día se dice la misa de la Cruz cantada y después de nona la procesión de las rogaciones como se hizo el año 1712, a la tarde se pone la Cruz en el altar y se hace la procesión*"[31].

---

28 El canónigo Marcelo Miravete de Maseres reseña este dato en su Diccionario 1º histórico de acuerdos capitulares conservado en el Archivo Diocesano de Orihuela. ADO. Fondo *Archivo Catedralicio de Orihuela*, Sig.: 926, *Diccionario 1º histórico de los acuerdos capitulares de la Santa Iglesia de Orihuela.*

29 A.L. GALIANO PÉREZ, *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna*. Alicante, 2005, p. 90.

30 ADO. Fondo *Archivo Episcopal de Orihuela*. J. MONTESINOS, *Antigüedades, Noblezas y Blasones de la Muy Noble, Muy Leal y siempre fidelísima Ciudad de Orihuela*, 1776, tomo 3, p. 268.

31 ADO. Fondo *Archivo Catedralicio de Orihuela*, Sig.: 1100, Libro Verde, f. 50v. En el documento se hace referencia a la puerta de la Consagración, conocida actualmente como de la Anunciación. La procesión recorría el centro neurálgico de la población, su calle principal la calle Mayor donde se localizaba la Catedral y el Palacio Episcopal, y la plaza de Santa Justa o del Mercado, la más relevante de la ciudad desde el medievo.

La Vera Cruz también se empleaba con funciones protectoras ante las inclemencias del tiempo. En este sentido, existía una costumbre muy extendida y aceptada por las autoridades eclesiásticas, en la que a través de una serie de rituales y de toques de campana se podía contener, disipar o suavizar los temporales y evitar así daños al campo sembrado y a la propia población en el caso de hipotéticas riadas. De acuerdo a esta costumbre de la sociedad tradicional, los toques de campanas y otros rituales colectivos servían para alejar y deshacer las tormentas. El objetivo era variar la meteorología a través de un ritual dirigido por un miembro relevante de la comunidad, en este caso un sacerdote, que actuaba en nombre de todos, con el fin de proteger a los vecinos. La ceremonia giraba en torno a los toques de las campanas y el uso de las torres, una costumbre que motivaba que se dejara de lado aquellas otras actividades encaminadas a conseguir la protección del individuo, de sus animales o de su casa, frente a las tormentas y otros fenómenos meteorológicos violentos y frecuentes en este entorno geográfico, que según la aceptación popular eran permitidos por Dios para fortalecer la fe o para castigar los pecados de la comunidad.

En la S. I. Catedral de Orihuela se practicaba un toque específico para ahuyentar las tempestades, que se conocía como "conjurar las nubes". Para ello las campanas que se tañían tenían inscritas símbolos protectores formados por una cruz y un calvario en forma escalonada, también presentes en las estancias interiores de la torre. Los campaneros tenían la obligación de "tocar a nublo" siempre que se le mandase ante la existencia de mal tiempo "por haberse experimentado en diversos tiempos y nublados que por tocar las campanas muchas veces, y casi siempre se han desecho los nublados".

Junto a las campanas se empleaban también otros elementos de carácter sagrado que completaban el ritual. En este sentido, el cabildo catedralicio acordó en 1599 que sus cuatro beneficiados se turnaran puntualmente para conjurar las tormentas cuando se tocase a nublado, ante los peligros que padecía la huerta por las tempestades y que el sacristán estuviera preparado con la Vera Cruz y otras reliquias para acompañar al sacerdote al campanario y se procediera al complejo ritual.

En todos estos rituales protectores de cosechas y de la propia urbe en sí, hay un elemento común: el empleo simbólico de la Cruz victoriosa de Cristo, símbolo de la redención como elemento protector, y consuelo de los cristianos, que define claramente la mentalidad de una sociedad impregnada por su fuerte religiosidad, que a lo largo de la Edad Media y Moderna se reflejará de forma material en cruces de término, templos, ermitas, conventos, capillas, vía crucis…; en definitiva, en la ciudad sacra.

Algunas consideraciones sobre la *Paz de Reyes* de la Catedral de Valencia[1]

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ

Universitat de València

Después de las fundiciones de plata de 1812 y 1823, la catedral de Valencia vio su tesoro muy mermado. Aunque algunas piezas, como bustos, custodia procesional y relicarios, se repusieron, nunca más tuvo el esplendor de antaño. Algunas obras consiguieron salvarse bajo el pretexto de ser necesarias para el culto, como la Urna del Monumento o las imágenes de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir -estas tres perdidas en 1936-, pero la mayoría perecieron. Una de las más alabadas ha llegado a nuestros días. Es la Paz de Reyes, el Portapaz de Ayala o, como se la llama modernamente, el Portapaz del Niño Jesús (lám. 1). Es una pieza de oro amarillo con esmaltes, traslúcidos y opacos, trabajo francés de los siglos XV y XVI. Ha perdido algunas de las piedras preciosas y semipreciosas embutidas que la adornaban en el pasado, y de las que hay testimonios documentales[2], y algunos esmaltes, pero, relativamente, se conserva en bastante buen estado.

La Paz de Reyes, así nombrada la mayoría de las veces porque con ella se daba la paz al rey cuando visitaba la catedral, fue regalada a la Seo el 2 de septiembre de 1566 por los albaceas del arzobispo Martín Pérez de Ayala, quien así lo dispuso en su testamento[3]. Ese día entran en la catedral una cruz pectoral rica, de oro y piedras

---

1 Este trabajo se integra en el proyecto de investigación "La catedral barroca. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII", del Ministerio de Economía y Competitividad. HAR-2016-74907-R.

2 El 8 de octubre de 1706, dos días antes de que jurara el archiduque como Carlos III en la catedral, Gaspar Lleó arregla la Paz de Reyes poniendo una esmeralda y una turquesa nuevas, así como da color a los esmaltes y al oro. Cfr. F.P. COTS MORATÓ, "Platería y plateros en la catedral de Valencia, según los libros de tesorería (1700-1772)", en E. CALLADO ESTELA (ed.), *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia, 2015, Vol. 3, p. 368.

3 Archivo de la Catedral de Valencia (ACV). Protocolos, Leg. 3738, Notario Joan Alemany,

preciosas, un terno negro de tela de oro, con capa y frontal, y "*Ítem, un portapau de or, smaltat, stimat en trecentes y vint liures*"[4]. Pahoner, en su siempre fiable manuscrito, indica que este prelado, a su muerte, "dio a esta santa iglesia un portapaz, todo de oro, un pectoral, una mitra y otras joyas preciosas"[5]. A partir de este momento es propiedad de la Seo y figura en los inventarios. El último de los antiguos, manuscrito en 1907, lo recoge en el cuarto segundo del Departamento de Caudales: "Una caja de hierro con valores; la Paz de Reyes, la de Príncipes, el Cáliz de oro y una arquilla de plata del Monumento". Al margen, y a lápiz, está escrito "ojo", que, para los canónigos de 1940, cuando comparan las obras supervivientes de 1936 con el inventario antiguo, significaba robado[6]. La verdad es que no lo fue, pues

> *El domingo día 8 quedó definitivamente expuesto al público, en su gótica capilla de la Catedral, el Santo Cáliz, milagrosamente salvado de la codicia roja. Por estos días aparecieron, en el sótano de un Banco, muchos objetos de oro y plata, entre ellos el magnífico portapaz de Benvenuto Cellini, propiedad de la Catedral*[7].

Este texto nos introduce en la posible autoría de la pieza a través de la Historiografía. No sabemos desde cuándo viene esa atribución indicada más arriba, pero en 1885, fecha en que el cabildo quiso venderla, ya la dan como del orfebre florentino[8]. Dos años más tarde, Teodoro Llorente publica el primer volumen de su obra *Valencia* y, al tiempo que se hace eco de su gran valor, indica que se atribuye a Cellini[9]. Sanchis Sivera, el historiador de la catedral, introduce la cita de Llorente cuando trata esta obra y hace saber que el arzobispo Martín López de Ayala "la adquirió sin duda de Italia"[10]. Elías Tormo, por su parte, refiere el portapaz más de una vez y también lo asigna a Benvenuto. Tormo argumenta que es "la más soberbia pieza de orfebrería del Renacimiento en la Península" y que, en los años en que escribe, no se muestra a las personas que visitan la Metropolitana[11].

1566, ff. CCCCLXXIII y CCCCLXXIIIv. Esta fecha es conocida principalmente desde J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909 (ed. facsímil, Valencia, 1990), p. 434. Creemos que este autor no consultó el protocolo notarial, pero sí un dosier de finales del siglo XIX, aunque también incluye documentos posteriores, donde hay un extracto de este. Cfr. ACV. Leg. 670:4.

4 Ítem, un portapaz de oro, esmaltado, estimado en trescientas y veintitrés libras.

5 ACV. Manuscritos, Sig. 378. J. PAHONER, *Especies perdidas*. Tomo 2, f. 130.

6 ACV. Leg. 6065, *Inventario de 1907*, f. 44. En el Apéndice 8, p. 164, figura como recuperado.

7 Era el mes de julio de 1939. *Almanaque de Las Provincias. 1940*. Valencia, p. 177. Aquí debe de haber una confusión de fechas, pues las anotaciones a lápiz del Inventario de 1907 se escriben a lo largo de 1940, como indica la misma fuente.

8 ACV. Leg. 670:4.

9 T. LLORENTE, *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Barcelona, 1887 (ed. facsímil, Valencia, 1980). Tomo I, pp. 616-617.

10 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 435.

11 E. TORMO, *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, 1923, pp. CXLIV y 91. *Valencia. Los Museos*. Madrid, 1932. Fascículo II, p. 108.



LÁMINA 1. *ANÓNIMOS FRANCESES. Paz de Reyes (ca. 1400 y ca. 1540). Catedral de Valencia. Anverso* (Foto A. Sáiz © Archivo de la Catedral de Valencia).

Frente a esta uniformidad en la asignación a uno de los artistas italianos más singulares del Renacimiento, el Catálogo de la Exposición de Barcelona de 1929, en la que nuestra obra estuvo en la Sala XXIII con el nº 5, lo considera una pieza "probablemente española" del siglo XVI. Este estudio fue revisado por don Manuel Gómez Moreno antes de su publicación[12]. Cabe añadir que, en la misma muestra, participaron varias obras de la Seo, valoradas conjuntamente por aquel entonces en dos millones, diez mil pesetas[13]. El portapaz figuró, junto con la Paz de Príncipes, en otra gran exposición más recientemente: La Luz de las Imágenes, celebrada en la catedral de Valencia en 1999. En aquel momento se la consideró pieza lombarda de la primera mitad del quinientos[14].

Pero cuando catalogaron la Paz de Reyes adecuadamente fue a principios del siglo XXI. E. Taburet-Delahaye, del Museo del Louvre, hizo saber que no era ni una obra italiana ni una pieza uniforme. Había salido de las manos de anónimos artistas franceses en dos centurias diferentes. El Niño sería realizado en París *ca.* 1400, mientras que el Trono lo labrarían en la misma ciudad *ca.* 1540. Ambos son trabajos de gran perfección y alta calidad, siendo el Trono hecho *ex profeso* para la imagen del Niño. El cómo y por qué se conservó una figura de este tipo más de cien años cuando la mayoría de las obras coetáneas han perecido es un misterio por el momento[15].

Antes hemos referido que Teodoro Llorente se hacía eco de su gran valor. Este literato hace saber que, cuando él escribe, es pieza "muy codiciada ahora por los coleccionistas acaudalados, y por la cual han ofrecido de reciente al cabildo muchos miles de duros"[16]. Los Libros de Deliberaciones indican que estuvo en el ánimo de los canónigos desprenderse de ella entre 1885 y 1914, para hacer servir ese dinero en necesidades imperiosas de la Seo. De ello hay numerosos testimonios escritos en esos años que referiremos a continuación. Así, en la Palabreta del 10 de febrero de 1885, leen una nota del cardenal-arzobispo de Valencia -que entonces era don Antolín Monescillo y Viso-, en la que les comunica el permiso del nuncio del Papa para esa venta, tal y como le propusieron los capitulares el 13 de enero pasado. La

12 M. GONZÁLEZ MORENO (rev.), *El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*. Barcelona, 1929, p. 293.

13 En la *Palabreta* del 2 de febrero de 1929 ven la tasación que ha hecho el canónigo José Sanchis Sivera de las piezas que van a la Exposición de Barcelona. Cfr. ACV. Leg. 418. *Libro de Deliberaciones. 1928-1931*, ff. 40-40v.

14 C. SOLER D'HYVER, "Portapaz del Niño Jesús", en F. BENITO DOMÉNECH y J. SANCHO ANDREU (coms.), *La Luz de las Imágenes. Áreas expositivas y análisis de obras.* Catálogo de Exposición. Valencia, 1999. Vol. I, p. 452, ficha nº 170.

15 E. TABURET-DELAHAYE, "Portapaz del Niño Jesús", en M. NATALE (com.), *El Renacimiento Mediterráneo*. Catálogo de Exposición. Valencia, 2001, pp. 569-572, ficha nº 100. Véase también E. TABURET-DELAHAYE, "Baiser de Paix de l'Enfant Jésus", en E. TABURET-DELAHAYE (com.), *Paris. 1400. Les arts sous Charles VI*. Catálogo de Exposición. París, 2004, p. 178, ficha nº 97. El catálogo de 2012 realiza una síntesis de los estudios de Taburet-Delahaye. Cfr. J. DOMENGE, "Portapaz del niño Jesús", en R. CORNUDELLA (com.), *Cataluña 1400. El Gótico Internacional*. Catálogo de Exposición. Barcelona, 2012, pp. 114-115, ficha nº 3.

16 T. LLORENTE, ob. cit., p. 616.

noticia es recibida con satisfacción[17]. En el Cabildo del 11 de febrero, leen de nuevo la nota del cardenal-arzobispo y nombran una comisión de tres miembros "para que redactaran un proyecto de contestación que se sometería a la aprobación del excelentísimo cabildo"[18].

Los canónigos se reúnen en Palabreta el 3 de marzo. El maestrescuela, presidente de la comisión, refiere que está en Valencia "el principal aspirante a la compra de la espresada alaja". Han hablado con el cardenal-arzobispo y todos coinciden en que el asunto es grave y, además, está comprometido el honor del prelado por las diligencias que ha efectuado. La prisa acecha, pues el comprador quiere marcharse enseguida de la ciudad o, a mucho más tardar, en el tren de la una del día siguiente. Creen necesario formar una comisión para contactar con el comprador o compradores "estimando convenía aprovecharse esta ocasión en razón a que se trataba de un objeto cuyo valor no era real, sino más bien de capricho". Después de conferenciar y votar, asignan un precio a la joya: el Sr. Minguilla piensa en cuatro millones de reales, otros tres canónigos optan por cien mil duros y todos los demás la cantidad de setenta a ochenta mil duros. Deciden reunirse en Cabildo extraordinario al día siguiente[19].

En la sesión del 4 de marzo de 1885 algunos canónigos que formaban parte de la comisión renuncian al cargo, pues creen que ya han cumplido el deber que les habían encomendado. El cabildo decide nombrar otra comisión para culminar el trabajo. El maestrescuela y el Sr. Barbarrós son los ahora designados, a los que pueden agregarse los capitulares que lo deseen. El deán sugiere poner precio al portapaz y algunos canónigos declinan opinar al respecto, pues, argumentan, no son peritos en la materia. El Sr. Minguilla piensa que pueden pedirse cuatro millones de reales; el tesorero y el Sr. Barbarrós piden cien mil duros; el Sr. Doctoral ochenta mil y los demás, en número de once, entre setenta y ochenta mil duros, cantidad que, después de muchas discusiones, se acuerda como precio mínimo[20]. En la Palabreta del 31 del mismo mes, el maestrescuela expone al cabildo que se han unido a la comisión para la venta de la Paz de Reyes cuatro canónigos más[21].

La pretendida enajenación de alhaja tan primorosa no tuvo lugar entonces. Desconocemos qué o quiénes lo impidieron, pues los compradores estaban al acecho y con prisas. La posible venta debió de trascender, ya vimos como Llorente sabía de algunos ofrecimientos. Pero no es hasta el 12 de junio de 1891 cuando tenemos nuevas noticias al respecto. Ese día, el Sr. Marín dimite de la comisión del portapaz ante el cabildo porque cree que esta no tiene las facultades requeridas para ese menester. Los capitulares amplían la comisión a los señores que tienen las llaves del lugar donde se guarda la pieza, pidiendo al Sr. Marín permanezca en la comisión e indique qué facultades quiere que se les otorguen[22].

---

17 ACV. Leg. 404, *Libro de Deliberaciones. 1883-1885*, ff. 116-116v.
18 Ibídem, f. 117.
19 Ibídem, ff. 118v.-120.
20 Ibídem, ff. 121-122v.
21 Ibídem, ff. 125-125v.
22 ACV. Leg. 406, *Libro de Deliberaciones. 1889-1891*, ff. 150v.-151.

La comisión, con más facultades o con menos, no parece que tuviera mucho que hacer en los años siguientes, pues el tiempo corría y no se presentaron ofrecimientos tan apresurados como los acontecidos en marzo de 1885, donde la venta parecía inminente, de un día para otro. La sucesiva mención sobre el tema acontece en el Cabildo del 17 de octubre de 1898. Los capitulares acuerdan "que si acaso se presentasen proposiciones de compra del portapaz precioso, llamado de Benvenuto, se dé cuenta de ellas a la corporación, convocándola a Palabreta"[23].

La iniciativa de vender la Paz de Reyes sigue vigente y un nuevo intento tiene lugar en 1911. A partir de esta fecha, los capitulares se refieren a él como "el Portapaz de Ayala", por el arzobispo que lo donó, aunque aun hoy se desconozca cómo llegó a sus manos. En el Cabildo extraordinario del 20 de diciembre indican que el pasado junio los canónigos dieron preferencia al Gobierno de España frente a otros para comprarlo. Como consecuencia de ello, don Manuel Pardo, jefe de negociado del Ministerio de Gracia y Justicia, estaba en Valencia para examinar la obra y quedaba enterado de la pieza y del expediente de los capitulares[24]. La venta no se produjo en aquel momento y, tiempo más tarde, el deán fue a Madrid para agilizar las gestiones. El 21 de mayo de 1913 comentan que el deán ha vuelto de la Villa y Corte y no ha obtenido ninguna respuesta del Gobierno, prueba que este "no piensa en la compra". Acuerdan escribir al Ministerio de Instrucción Pública pidiendo una contestación, de lo contrario procederán a la venta como mejor convenga a los intereses de la Seo[25]. El deán convoca a Palabreta el día 29, donde expone la carta particular que le envía el ministro de Estado, don Juan Navarro Reverter. En ella pide repitan la petición del pasado 21 y da algunos consejos para llegar satisfactoriamente a la conclusión del asunto. El cabildo acuerda añadir una certificación del expediente y que, con la instancia de petición de compra, el deán lo lleve a Madrid[26]. Los canónigos deciden, el 2 de junio de 1913, que el deán vuelva a la capital del reino y el Sr. Olmos se ofrece a acompañarle[27]. El encargo quedó en nada, pues, el 1 de julio, el deán hace saber a la corporación "que por las circunstancias políticas, no habían podido tener éxito lisonjero sus gestiones"[28].

Todo el asunto que hemos tratado más arriba concluye en la Palabreta del 3 de marzo de 1914, cuando se lee una comunicación del arzobispo -don Victoriano Guisasola y Menéndez-. En ella, el prelado transmite una Real Orden del Ministerio de Gracia y Justicia referida al Portapaz de Ayala y a las obras necesarias en la catedral. "Se acordó declarar / y manifestar que el cabildo desistía de la enajenación del portapaz y retiraba toda proposición hecha para este fin. Y que, en este sentido, el infra firmado secretario redactase la respuesta al reverendísimo prelado y la sometiese a la aprobación del cabildo en Palabreta"[29].

23 ACV. Leg. 409, *Libro de Deliberaciones. 1898-1900*, f. 48v.
24 ACV. Leg. 413, *Libro de Deliberaciones. 1910-1912*, ff. 69v.-70v.
25 ACV. Leg. 414, *Libro de Deliberaciones. 1913-1915*, f. 13v.
26 Ibídem, ff. 15 y 15v.
27 Ibídem, f. 16.
28 Ibídem, f. 18v.
29 Ibídem, ff. 33v-34.

El deseo de enajenar la Paz de Reyes en 1885 no es un hecho aislado sino que está en relación con las ventas que hizo el cabildo de la catedral en 1882. Se desprendieron de los catorce tapices flamencos del siglo XVII, así como de plata y joyas -entre ellas el medallón de san Miguel, de diamantes, que colgaba de la *Custodia Mayor* del siglo XV y que se había salvado de la fundición en 1812-, jarros y vinajeras de cristal, al igual que objetos muy diversos, pero de gran valor[30]. Todo se dio por muy poco dinero. Las ventas se hicieron a escondidas y el honor del cabildo quedó en entredicho. De ello da cuenta Teodoro Llorente con mucha vehemencia[31]. Hoy sabemos que este autor no andaba desencaminado cuando escribía acerca de la valía del portapaz. Los compradores habían pujado ya por él en 1883. Leemos en la memoria de la Palabreta del 3 de marzo de 1885, que el Sr. Minguilla "espuso que los compradores de antigüedades, que se presentaron el año mil ochocientos ochenta y tres, dijeron que esta alaja no tenía precio asignable, que debía sacarse a la subasta y nadie se escandalizaría de que se pidieran por ella cuatro o cinco millones" de reales[32]. Esto que acabamos de decir prueba que las necesidades de la Seo eran tan grandes y urgentes en esos años que los capitulares estaban dispuestos a mucho por subsanarlas. Finalmente la venta del Portapaz de Ayala no tuvo lugar y la catedral de Valencia se gloría hoy en día de poseerlo y mostrarlo a los visitantes.

Características y mensaje de la Paz de Reyes

E. Taburet-Delahaye realizó el estudio formal y lo datό, distinguiendo los dos períodos en que anónimos artistas franceses labraron la joya: el del Niño y el del Trono, este último con sus esculturas y bajorrelieves. Destacó el gusto por las imágenes escultóricas góticas en el segundo tercio del siglo XVI, al mismo tiempo que señalaba los motivos ornamentales del Renacimiento francés en las decoraciones y los dos guerreros con escudos de la parte superior del asiento. También señaló la medievalizante escena del Padre Eterno, así como escasez de imágenes del Niño Jesús con túnica de color rojo "claro" de esmalte translúcido en el reinado de Carlos VI[33].

Así las cosas cabe destacar ahora su mensaje. El portapaz presenta un programa iconográfico muy completo y cuidado referido a la Infancia de Cristo, Rey y Sacerdote. Seguramente, ello vino determinado por la imagen del Niño Jesús de *ca.* 1400, que ya tenían cuando decidieron montarlo en el trono y realizar la pieza tal y como la vemos hoy, adecuando una serie de elementos para conseguir un simbolismo concreto. En torno a Él, se disponen la cátedra, los cojines y las escenas narrativas en secuencia cronológica exacta, así como los acertados colores que el mentor, o mentores, colocaron para enseñar al pueblo y ornamentar la joya.

30 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008. p. 186.

31 T. LLORENTE, ob. cit., pp. 614-615.

32 ACV. Leg. 404, *Libro de Deliberaciones. 1883-1885*, f. 120.

33 Véase nota 15.

El Divino Infante, rubio como el sol -no olvidemos que nace en el solsticio de invierno-, viste túnica de gules y oro, que son los colores canónicos del Niño Jesús. A ellos añaden el cojín sobre el que descansa una de sus piernas y el de la espalda, ambos en azur y oro, y de la época del trono. Estos dos, el vestido y los almohadones, son metáfora de las dos posibilidades del elegido, cuyo número es el siete. El Niño Jesús del *Goldenes Rössl*, de 1405 -Altötting, Kapellstifung, Schatzkamer-, comparado formalmente con este por Taburet-Delahaye, viste también de gules y oro, así como lo hacía el perdido en 1801 y conocido por una pintura. El Infante lleva un ramo de flores en una mano, lo mismo debía de portar el del *Goldenes Rössl*. Las flores son figura de la nueva primavera que Cristo trae al mundo con su nacimiento y pasión. Está sentado en la postura "del que tiene la Sabiduría". El sillón pone de nuevo de relieve el doble carácter simbólico de la pieza: es trono de rey y cátedra de obispo. El trono de David y el de su hijo. Desde el Salón del Trono o Audiencia de su gran palacio, Salomón impartía justicia (1 Re 7, 7). La cátedra episcopal, en cambio, simboliza la enseñanza. Ambos asientos, cada uno a su manera, representan la Sabiduría.

En el trono, como ya se ha dicho, van dispuestas en bajo relieve escenas de la Infancia de Jesús. Las puertas, que cierran la gruta donde está el Nacimiento, tienen en el anverso la Anunciación (Lc 1, 26-38). A un lado Gabriel con el cetro y el lirio



LÁMINA 2. *ANÓNIMO FRANCÉS. Nacimiento de la Paz de Reyes (ca. 1540). Catedral de Valencia. Detalle del anverso* (Foto A. Sáiz. © Archivo de la Catedral de Valencia).

dentro del jarrón, flor que proclama la virginidad de la Señora. Al otro costado está María arrodillada en un reclinatorio y, en el aire, la paloma del Espíritu Santo dentro de un tondo de oro. La Virgen viste túnica azul y manto rojo con aureola dorada sobre la cabeza. Dentro, en el reverso de cada hoja, están la Visitación (Lc 1 39-45), continuada en la gruta por la Natividad (Lc 2, 6-7), y el Anuncio a los pastores (Lc 2, 8-14). El Nacimiento (lám. 2) está representado por las esculturas esmaltadas de Jesús, María y José. Jesús está desnudo -como suele ser frecuente en una obra renacentista- y sobre una tabla, en señal de humildad. El evangelista Lucas escribe que María recostó a su Hijo primogénito en un pesebre. Por eso, junto a este, están el buey y la mula que reconocen la divinidad del recién nacido, mientras que la mayoría del pueblo de Israel no lo hace (Is 1, 3).

A ambos lados, en las partes bajas del trono, están la Circuncisión (Lc 2, 21) y la Huida a Egipto (Mt 2, 13-15). La primera de estas escenas muestra el sometimiento de Cristo a la Antigua Ley. Jesús cumple con el código de Moisés y es circuncidado para vivir y morir dentro de la religión judía. La segunda es la marcha hacia la esclavitud como muchos siglos antes había hecho el pueblo al que pertenecía. Cristo toma el hábito de esclavo por los hombres, pues viene con el ropaje del siervo.

En la parte baja posterior del trono vemos la Epifanía (Mt 2, 11): la Sagrada Familia, los animales del pesebre y los magos. Melchor se arrodilla y ofrece oro al Niño. Apenas distinguimos al resto porque los esmaltes se han perdido. Aquí María no lleva velo, mostrándonos sus cabellos dorados al mismo tiempo que proclama que es virgen y madre a la vez. En la antigüedad tan solo las vírgenes se presentaban en público sin cubrir su cabeza con el velo. En otras ocasiones sí lo lleva y es blanco -Natividad y Huida a Egipto-, como también lo es el de su prima Isabel en la Visitación. Gules, azur y plata son los colores canónicos de la Madre antigua. En la parte superior una gran escena que ocupa todo el respaldo representa a Jesús en el Templo entre los doctores (Lc 2, 41-50). Esta tiene gran importancia en la obra que analizamos unida a la cátedra. Porque Jesús, de doce años -número simbólico donde los haya y donde termina su infancia-, es imagen del obispo que enseña, y más aún, del Papa entre los teólogos que, con la ayuda del Espíritu distingue lo acertado de lo incorrecto en la interpretación canónica de la Ley (lám. 3).

El programa iconográfico culmina en el anverso del trono, en el frontón. Allí está el Padre Eterno. Con capa y tiara, viste de gules y azur, mostrándonos la doble naturaleza que es su mayor distintivo. Bendice con una mano, mientras que con la otra sostiene el cosmos. Lo sujeta amorosamente, para que no se pierda ninguno de los que escogió. Tal es su misericordia. Esos colores del Padre los usan la mayoría de los personajes en el portapaz. Son distintivo de santidad ya que reproducen la Cruz Trinitaria.

El programa que hemos descrito simboliza la elección por la que optó una persona determinada. Los que montaron el portapaz en 1540 sabían muy bien lo que hacían. Probablemente es una obra única entre tantas transmisiones del saber. También los de *ca.* 1400 conocían el mensaje de los colores del Niño. Por eso había tan pocos con gules y oros en los tiempos de Carlos IV. La escena de Cristo en el

Templo entre los doctores (Lc 2, 41-50), de la parte posterior de la cátedra, es la que define el portapaz como un objeto que representa a un hombre de la Iglesia católica, posiblemente a un obispo. Él escogió ese camino en vez de otro. Todo eso, aunque parezca extraño a nuestros ojos, es característico de una nación como Francia y la razón por la que esta es considerada aun hoy la hija predilecta de Roma.



LÁMINA 3. *ANÓNIMOS FRANCESES. Paz de Reyes (ca. 1540). Catedral de Valencia. Reverso* (Foto A. Sáiz. © Archivo de la Catedral de Valencia).

La connessione Malta, Sicilia e Napoli nell´oreficeria del XVII e del XVIII secolo: Giovanni Tommaso de Mare e Francesco Vidall

ROBERTA CRUCIATA
Università degli Studi di Palermo

Allargare lo sguardo all'asse geografico Malta, Sicilia, Napoli nello studio delle relazioni artistico-culturali tra le due isole del Mediterraneo nel campo dell'oreficeria d'epoca moderna permette di aggiungere tasselli significativi al tentativo di meglio precisare la loro importanza nel più ampio contesto europeo. Nello stesso tempo rafforza la convinzione che l'arte orafa e argentaria maltese al tempo dei Cavalieri dell'Ordine di San Giovanni (1530-1798) fosse tutt'altro che passivamente sottoposta all'alternarsi di influenze provenienti dall'esterno bensì capace di esportare artisti e opere di indubbia levatura[1]. È fin troppo chiaro, infatti, che tra Sicilia e Malta intercorse un prolifico rapporto circolare, non unidirezionale, in termini di relazioni artistiche, anche perché grazie alla presenza cosmopolita dei Cavalieri l'arte maltese poté beneficiare di molteplici spunti di crescita e di sviluppo che, soprattutto a partire dalla fine del XVII e poi nel XVIII secolo, l'avrebbero resa più matura. Numerosi maestri giunsero in Sicilia per apprendere o fare progressi nella propria arte, oppure in seguito a delle commissioni: è il caso di Giuseppe Bonello che, a partire dal 2 marzo 1514, svolse un apprendistato della durata di tre anni e mezzo presso la bottega dell'argentiere messinese Salvo Bonavia; nel 1540 l'orafo Pietro Sillato, all'età di dodici anni, si recò a Messina, dove rimase per dieci anni ad

1 Per la presenza di opere d'arte decorativa e di maestri maltesi in Sicilia tra il XVI e il XVIII secolo cfr. R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798*, prefazione M.C. Di Natale, premessa M. Buhagiar, saggio introduttivo M. Vitella. "Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia Maria Accascina", 5, collana diretta da M.C. Di Natale. Palermo, 2016, pp. 50-51.

apprendere la propria arte; anche l'orafo e argentiere Vincenzo De Mole (Mole), documentato nella seconda metà del Cinquecento tra Sciacca e Agrigento e probabilmente allievo della bottega dei maestri Saltarello, doveva essere esponente di una famiglia originaria di Malta[2]. Basti pensare poi ad un'opera come l'*Immacolata* in argento della chiesa di San Francesco a Naro (Agrigento), realizzata a La Valletta nel 1719 dai rinomati orafi e argentieri Carlo (1650-1730) e Pietro Paolo Troisi (La Valletta 1686-1750 ca.), padre e figlio, a cui aggiunge del fascino proprio l'origine sicula di Carlo, giunto sull'Isola dei Cavalieri alla fine degli anni Novanta del XVII secolo[3].

Emblematiche della connessione Malta-Sicilia-Napoli si possono considerare le *tre lampade* d'argento che ornano la cappella di Santa Rosalia della cattedrale di Palermo. La prima, capolavoro del trapanese Ignazio Di Bartolo (Bartolo, Bartolomeo), fu commissionata dal re di Sicilia Vittorio Amedeo II di Savoia nel 1713 e ultimata nel 1714; la seconda fu donata dalla città di Napoli come *ex-voto* in seguito alla peste degli anni 1656-1658 per mano del Protomedico D.D. Diego del Maestro; l'ultima fu regalata nel 1676 dalla Religione Gerosolimitana e offerta alla Santuzza dal Ricevitore fiorentino Frà D. Simone Rondinelli[4].

Nell'ambito di quella che ho avuto modo di definire l'"epoca d'oro" (1565-1650) della presenza di orafi e argentieri siciliani a Malta[5], in grado di influenzare lo sviluppo dell'arte locale sia da un punto compositivo che stilistico e di soddisfare le richieste di prestigiosi committenti quali Cavalieri, alti prelati, esponenti degli ordini religiosi più in vista e, nel caso del palermitano Ursulo Gili (doc. 1582-1617) anche del Gran Maestro Alof De Wignacourt (1601-1622), si colloca il contributo di maestri provenienti da Napoli. Si ricordano a questo proposito il ventunenne orafo Nicola de Ruggeri sbarcato nel 1614 o l'argentiere cinquantenne Gennaro Grillo che fu in affari con l'orafo e argentiere siracusano Bernardino Gallego[6].

Da poco noto è l'orafo e argentiere napoletano Giovanni Tommaso de Mare, da considerare una figura di spicco nel panorama maltese della lavorazione dell'oro e dell'argento di fine Cinquecento-inizi Seicento, soprattutto per le plurime influenze di cui la sua arte dovette risentire considerando i continui spostamenti finora documentati[7]. Nulla è dato finora sapere circa la sua formazione, che dovette avvenire a Napoli. Nel corso del Cinquecento le botteghe degli argentieri erano molto numerose nella città partenopea, anche grazie ai continui arrivi di aspiranti maestri provenienti dalla costiera sorrentina-amalfitana[8]. Giovanni Tommaso de Mare abitò a Siracusa almeno fino al 1604, epoca in cui aveva già intrapreso i suoi rapporti con

2 Ibídem.

3 Cfr. Ibídem.

4 G. PALERMO, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*. Palermo, 1858, pp. 273-275. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *S. Rosaliae patriae servatrici*, con contributi di M.Vitella. Palermo, 1994.

5 R. CRUCIATA, ob. cit., *passim*, in part. pp. 24-26.

6 Ibídem, pp. 25 e 98 nota 115, con bibliografia precedente.

7 Ibídem, pp. 25, 41.

8 Cfr. E. CATELLO e C. CATELLO, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*. Napoli, 1996, che riporta la bibliografia essenziale sull'argomento.

Malta. Egli è documentato sull'Isola dei Cavalieri dal 15 dicembre 1584 al 6 giugno 1612, giorno in cui affrontò l'ultimo viaggio di lavoro alla volta di Messina dove morì in un periodo compreso tra quest'ultima data e il 4 settembre dello stesso anno. Se ancora poco si conosce circa il suo "periodo siciliano", durante gli anni trascorsi a Malta frequentissimi furono le relazioni umane e lavorative che egli intrattenne con i colleghi siciliani di passaggio o stabilitisi *in loco*, anche in virtù del fatto che aveva sposato Giacoma Salafia, figlia di Vincenzo, orafo e argentiere siracusano presente sul suolo melitense almeno dal 1577 al 1611[9]. Il 24 gennaio 1597 de Mare si impegnava a restituire all'orafo palermitano Antonio lo Longo, definito "*absente*" in quanto in quel momento lontano da Malta, otto scudi per pagare una quantità di oro che aveva da lui in precedenza acquistato, specificando che avrebbe saldato il debito nel giro di tre mesi o a La Valletta oppure a Siracusa[10]. Tale particolare è molto significativo in quanto se da un lato testimonia come di frequente Giovanni Tommaso continuasse a recarsi per lavoro in Sicilia, dall'altro lascia supporre che Antonio lo Longo fosse insieme a Paolo lo Longo, altro argentiere palermitano che arriva a Malta da Siracusa documentato dall'11 luglio 1589 al 15 febbraio 1590[11], esponente di una famiglia trasferitasi nella città aretusea oppure con frequenti rapporti di lavoro con quel centro della Sicilia orientale. È molto probabile che anche Antonio avesse trascorso alcuni anni sull'Isola dei Cavalieri, o che vi si recasse spesso. Il 2 giugno 1609 il de Mare si obbligò con Paolo Gagliardo a restituire trentacinque scudi e sei tarì "*pro pretio et valore iocalium auri*", ovvero "*cento paternostri d'oro; et sei anelli d'oro con i loro petri fini ingastati*"[12]. Nessuno dei suoi tre figli maschi, Erasmo -di professione barbiere, morto a La Valletta il 31 luglio 1630 e seppellito nella chiesa di Santa Maria di Gesù-, Giovan Battista -battezzato nel settembre 1607 nella chiesa di San Paolo Naufrago della capitale maltese- e Giovan Francesco -battezzato ugualmente nella chiesa di San Paolo Naufrago il 4 ottobre 1610, che ebbe come padrino l'argentiere messinese Santo Genuisi (Geniti, Genisi/Ziniti, Zinitri)-[13] intraprese la medesima carriera paterna.

Si è già accennato all'ultimo viaggio di lavoro di Giovanni Tommaso del 6 giugno 1612, quando si recò a Messina con molta probabilità per vendere alcuni gioielli da lui realizzati oltre che pietre preziose, quali "*un aquila di petto d'oro con sei robini smeraldi e perle grosse numero 8; smeraldi 4 et robini 28 tra grandi e piccioli dozane 11 ½. Anelli d'oro quattro cioè due co pietre diamantine lisci alla francesa l'uno in tavola et l'altro a punta et doi altri averghetti co suoi pietre Robini l'uno numero 5 grandette et l'altro numero 7, un robino sdilegato grandetto, quatro turchine in pie-*

9 Per Vincenzo Salafia cfr. R. CRUCIATA, ob. cit., pp. 39-40. Un'inedita notizia dell'11 dicembre 1592 pare suggerire che il Salafia, similmente ad esempio al già citato concittadino Bernardino Gallego (per cui si veda Ibídem, p. 38), fosse coinvolto in altri commerci e attività: definito "*mercatori siracusano*", aveva venduto del vino a un tale Antonio Vella di Casal Zebbug, per cui cfr. NAV (Notarial Archives Valletta). Not. G. Zilivo R 508, vol. 5, ff. 304rv.

10 R. CRUCIATA, ob. cit., p. 41.

11 Per Paolo lo Longo cfr. Ibídem, pp. 40-41.

12 Ibídem, p. 41.

13 Per Santo Genuisi cfr. Ibídem, pp. 49-50.

tre, robinetti piccioli dozane 11 1/2 una coronetta di corniole co suoi partitori d'oro stampatu numero 10 smeraldetti dozane numero 47 2/3 un marzapanetto di rame vacante et certe smiraglette di Roma di Rame"[14]. Il *pendente con aquila* a cui si fa riferimento doveva appartenere a una tipologia di gioiello d'ispirazione spagnola tipica della prima meta del XVII secolo che ebbe una vasta diffusione in tutto il Mediterraneo: si veda il *disegno di un pendente con aquila* (XVII secolo) che si trova nel *Libro de joyas de la Virgen de Guadalupe*, del 1783 ca., attribuito a Fra Cosme da Barcellona custodito nell'Archivio del Monastero reale di Santa Maria a Guadalupe (fol. 7) e quello con il medesimo soggetto datato 1561 (fol. 201) parte della raccolta di disegni dei *Passanties* del Museu d'Història de la Ciutat di Barcellona[15]. Tale gioiello ebbe grande fortuna in Sicilia, dove rimangono auliche testimonianze frutto della maestria degli orafi locali nella maggioranza dei casi sospese a tre catenelle e ornate da smalti policromi, perle, rubini, smeraldi e talora anche corallo[16]. L'opera doveva essere simile alle due in oro, smalti, gemme e perle che si trovano in una collezione privata di Roma e a quella del Museo Poldi Pezzoli di Milano (lám. 1), tutti di orafi siciliani. Si citano anche i *pendenti con aquila*, antecedenti al 1625, donati dalla famiglia Tedeschi al *reliquiario a busto di Sant'Agata* della cattedrale di Catania, splendenti d'oro, smalti, rubini, zaffiri, smeraldi, diamanti e perle; la parte centrale di quello, ugualmente della prima metà del XVII secolo, custodito presso il Museo Regionale "Agostino Pepoli" di Trapani, già parte dei gioielli donati alla Madonna di Trapani, che però è legato ad altre due parti non pertinenti (l'elemento superiore a tre perle e il piccolo amorino alato su un cavallo della parte inferiore); i due in oro, perle, rubini e smalti che presentano un'aquila centrale fortemente stilizzata, attribuiti da Maria Concetta Di Natale al medesimo orafo siciliano, possibilmente trapanese, dell'inizio del XVII secolo e il grande *pendente con aquila* in oro smalti e perle, proveniente dalla Badia Grande di Trapani, riferito a orafo siciliano della metà del Seicento, tutti e tre custoditi ugualmente al Museo Pepoli[17]. Generalmente si associano a tale rapace diversi significati simbolici, tra cui la chiarezza della visione, la rapidità e la nobiltà di pensiero, e ancora l'orgoglio, la virtù e il coraggio[18].

Ritornando a Giovanni Tommaso de Mare e alle sue opere, anche i *quattro anelli* descritti, due in oro e diamanti lisci "alla francesa"[19], rispettivamente con un taglio a tavoletta e a punta, e due in oro e rubini, sono riconducibili a tipologie di ispirazione iberica[20] molto diffuse nella prima metà del XVII secolo in tutta l'area mediterranea. Si possono citare come raffronto i *due anelli* ornati con diamanti, uno

14 Ibídem, p. 41.

15 Cfr. P.E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800*. New York, 1972, II ed. 2012, pp. 85-86.

16 Cfr. M.C. DI NATALE *Gioielli di Sicilia*. Palermo, 2000, II ed. 2008, pp. 122-128.

17 Ibídem, pp. 126-128.

18 Cfr. P.E. MULLER, ob. cit., p. 86.

19 All'inizio del Seicento nelle varie corti europee si assiste, non solo nel campo dell'oreficeria ma più in generale in quello del costume, al declino dell'influsso spagnolo e contemporaneamente all'emergere dell'egemonia stilistica francese.

20 Cfr. P.E. MULLER, ob. cit., p. 145.

dei quali presenta una commistione tra taglio a punta e taglio a tavola delle gemme (lám. 2), e quello in oro e rubini ancora custoditi nella basilica-santuario trapanese di Maria Santissima Annunziata[21].



LÁMINA 1. *ORAFO SICILIANO. Pendente con aquila (prima metà XVII secolo). Museo Poldi Pezzoli, Milano* (Foto Enzo Brai).

21 M.C. DI NATALE, *Gioielli …* ob. cit., pp. 140-141.



LÁMINA 2. *ORAFO SICILIANO. Anello (prima metà XVII secolo). Basilica-santuario Maria Santissima Annunziata, Trapani* (Foto Enzo Brai).

Non semplici insegne ma veri e propri gioielli influenzati dalla moda imperante in Europa alla metà del XVIII secolo sono quelli realizzati dell'orafo maltese Francesco Vidall. Nel 1766 alcuni *disegni* oggi custoditi presso l'Archivio di Stato di Napoli, raffiguranti "*due medaglioni lavorati con studio meccanico e legati in diamanti brillanti con pochi diamantini, rosettine d'Olanda*" (lám. 3)[22], corredati da una relazione descrittiva, venivano mostrati e proposti in acquisto al sovrano Ferdinando IV di Borbone[23], che nel 1759 succedeva al padre Carlo nel frattempo divenuto re di Spagna come Carlo III. Francesco Vidall di anni 72, infatti, all'epoca abitava nella città partenopea, al numero 50 della strada Teatro. Il fatto che addirittura

22 A. CATELLO, "Il gioiello napoletano del Settecento", in F. STRAZZULLO (a cura di), *Settecento napoletano*, vol. 1, *Documenti*. Napoli, 1982, p. 40, dove viene riportata la relazione. Cfr. pure Ibídem, pp. 18-21.

23 Cfr. A. CATELLO, "I gioielli alla corte dei Borbone", in V. DE MARTINI (a cura di), *Gioielli regali Ori, smalti, coralli e pietre preziose nel Real Palazzo di Caserta tra XVIII e XX secolo*. Catalogo della mostra. Ginevra-Milano, 2005, p. 23.

il sovrano fosse un potenziale acquirente delle sue opere non fa che sottolineare quanto già suggerito dalla mera osservazione dei disegni, ovvero l'abilità tecnica e la raffinatezza espressiva raggiunta da quest'orafo maltese di cui allo stato non si conoscono altri manufatti né tantomeno si hanno notizie biografiche. L'unicità di tali gioielli, verosimilmente realizzati in oro, cristallo di rocca, smalti policromi, diamanti e perle, è legata alla caratteristica di essere "intercambiabili", in quanto dotati di un funzionamento meccanico che permetteva loro di essere modificati in base all'occasione in cui venivano indossati e a chi li portava, assolvendo dunque a differenti funzioni. La loro importanza, inoltre, deriva dalla circostanza che la gran parte delle oreficerie e delle argenterie dei Borbone sono andate quasi del tutto perdute, anche se ciò che resta è sufficiente a stabilirne l'alto livello qualitativo. Il primo era un *medaglione* stimato 5000 pezze "*con trofeo vittorioso con corona e medaglia di sotto*"[24] dell'Insigne e reale ordine di San Gennaro, ordine cavalleresco fondato nel 1738 dal sovrano Carlo di Borbone (re di Napoli e Sicilia dal 1735 al 1759) in occasione del suo matrimonio con Maria Amalia di Sassonia. Caratteristica principale dell'insegna, che comunque segue lo schema tradizionale dell'emblema-gioiello, risiedeva nella capacità di rappresentare contestualmente in successione, alla stregua di una sequenza narrativa, le diverse fasi di un evento quale la conversione di San Paolo mediante un complesso marchingegno. Infatti, come si legge nella relazione, "*calcando al centro di sopra della Mitra del Santo un bottoncino d'oro, si apre il cristallo su del quale v'è il detto S. Gennaro, allora apparisce l'istoria della conversione di San Paolo con spada e scuto nel braccio a cavallo come si vede nel disegno n. 2. Toccando poi altro bottoncino a man destra al di dietro della medaglia appare subito mutazione di quattro differenti moti per via di mollette, allora si vede Cristo tra le nuvole che riprende al Santo il quale sorpresa dalla voce si volta in dietro, il cavallo impenna, ed un suo segnale d'appresso sorpreso dalla visione, alza il braccio, come si vede nel disegno n. 3 e n. 4. Per rimettere poi tutto al primiero stato, si calca altro bottoncino al dietro della medesima, nella parte di sopra, e che poi si chiude il cristallo su del quale v'è il suddetto S. Gennaro*"[25]. Si apprende anche che era previsto dal Vidall un eventuale utilizzo della medaglia da parte di una dama, supportata in questo caso da un motivo a fiocco tipico del repertorio della produzione orafa francese tra Sei e Settecento all'epoca dominante in tutta Europa, mentre il trofeo con guerriero a sormontare la corona poteva divenire l'elemento superiore di una croce ottagona dell'Ordine di Malta: "*questa gioja studiosamente lavorata a viti con prevenzione pure per uso di Dama, come si vede nel disegno n. 4, con suo modo di sopra il quale già lavorato non manca altro che ligarlo in brillanti, l'avanzo che rimane svitato dalla medaglia, cioè, la corona ed il trofeo allora questi potranno usarsi per una Croce pettorale dell'Ordine, come si vede nel disegno n. 5, con croce ottagone e suoi fior di lisi quali già sono pure pronti per legargli in brillanti*"[26].

24 A. CATELLO, "Il gioiello…" ob. cit., p. 40.
25 Ibídem.
26 Ibídem, pp. 40-41.

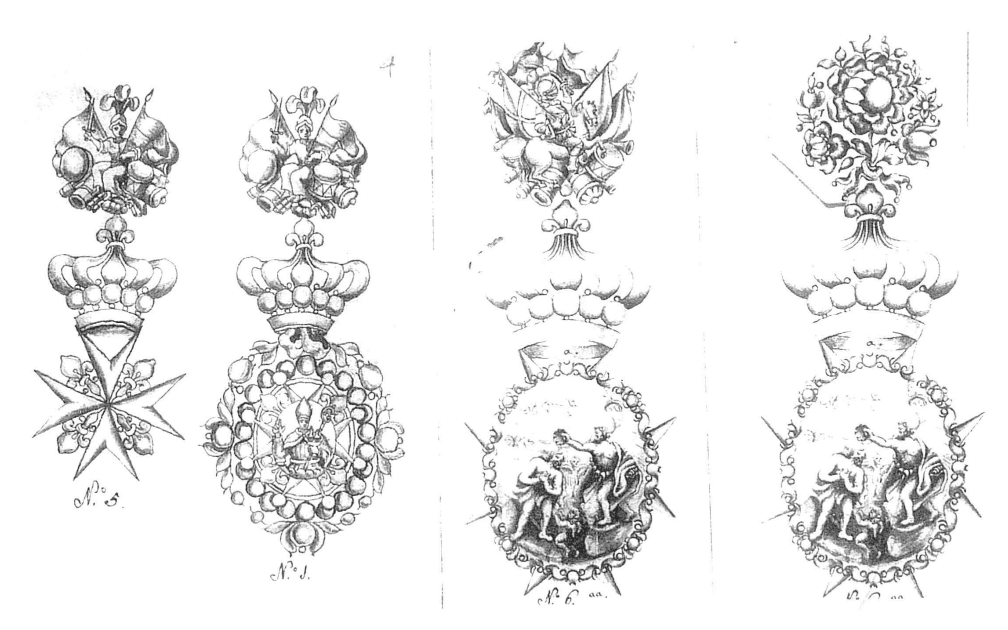


LÁMINA 3. *FRANCESCO VIDALL. Disegni per due medaglioni (1766). Archivio di Stato, Napoli.*

Il secondo gioiello presentato a Ferdinando IV, una *medaglia* inscritta entro una croce ottagona di Malta, raffigurava il battesimo di Cristo "*legata con numerosi minuti brillantini e lancettini d'Olanda, per sino dentro le piegature dei panneggiamenti delle figure, quali tutti coperti con diamantini che sembra quasi un cameo di rilievo sul campo smaldato color celeste, colla rocca da sotto i piedi in composizione di smaldo colorito; nella conchiglia della mano di S. Giovanni*" vi sono "*due minuti brillantini a giorno mostrando cadere due gocciole d'acqua l'una movibile che pende, e l'altra cadente dalla conchiglia*"[27]. La medaglia, stimata soltanto 2000 pezze in quanto a quel tempo era priva del coronamento superiore visibile nel disegno numero 6, come il gioiello precedentemente considerato poteva essere indossata sia da un cavaliere che da una dama: nel primo caso sarebbe stata sovrastata dalla corona e da un bottone decorativo a trofei militari e panoplie, nel secondo ugualmente dalla corona ma completata da un ramo fiorito. Inoltre, "*può usarsi per dama che avrà la croce di devozione, quandocché non si ha questo privileggio si levano le punte della Croce d'attorno di essa, allora potrà portarla qualunque altra Dama*"[28].

Pare interessante evidenziare che venga specificato che il medaglione con il battesimo di Cristo si ispirava al "*fondo del coro della Maggiore Chiesa del med. Santo opera insigne di marmo, tutta un pezzo, anticamente lavorata in Roma dal celebre*

27 Ibídem, p. 41.
28 Ibídem.

Gafà Maltese"[29]. Il riferimento è senza dubbio al coro della concattedrale di San Giovanni Battista a La Valletta e all'opera marmorea il *Battesimo di Cristo* completata nel 1703 dallo scultore senese Giuseppe Mazzuoli (1644-1725) dopo una lunga gestazione durata più di quarant'anni, che per molto tempo si credette, specialmente a Malta, eseguita da Melchiorre Cafà (1636-1667), scultore maltese tra i massimi esponenti del Barocco romano che fu coinvolto nel progetto iniziale[30]. L'iconografia del battesimo di Mazzuoli, e pertanto anche il medaglione di Vidall, si ricollegano poi direttamente ad alcuni bozzetti e ad altre realizzazioni artistiche, tra cui quello in terracotta dei Musei Vaticani attribuito ad Alessandro Algardi (1598-1654), il piccolo gruppo in bronzo dorato, fuso da un bozzetto algardiano, custodito nella chiesa parrocchiale di Santa Caterina a Zejtun (Malta), il bozzetto in terracotta del National Museum of Fine Arts di La Valletta e il grande gruppo statuario di Antonio Raggi (1624-1686) che si trova nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma[31].

In considerazione della sua età nel 1766, Francesco Vidall è difficilmente identificabile con l'orafo e gioielliere Francesco Vidal (marchio VF)[32] di La Valletta che il 20 maggio 1775 otteneva la licenza per aprire la sua bottega, permesso che gli sarebbe stato riconfermato, come orafo, il 10 giugno 1805[33], che comunque potrebbe essere un suo diretto congiunto. Quest'ultimo dovette ricoprire la carica di console dei gioiellieri maltesi nel 1803, dal momento che viene ricordato per aver esaminato l'opera di Nicola Ullo, fratello di Antonio (orafo documentato nel 1777)[34], che aveva fatto richiesta per aprire bottega proprio quell'anno[35]. Anche Salvatore Vidal nel periodo compreso tra il 1785 e il 1815 chiedeva di poter esercitare a Malta la sua professione di orafo[36].

Francesco Vidall si pone come un artista dotato di grande ingegno e competenze tecnico-manuali, aggiornato sulle novità del progresso scientifico e tecnologico magari apprese con un periodo di formazione trascorso lontano dalla sua patria d'origine e imbevuto altresì di una cultura all'epoca ampiamente circolante in area mediterranea, in grado di farsi apprezzare da importanti committenti e mecenati che verosimilmente poterono agevolare il suo inserimento lavorativo da Malta alla corte napoletana dei Borbone. Croci di San Gennaro realizzava anche Michele Lofrano

---

29 Ibídem.

30 Per Melchiorre Cafà, cfr. J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculture The industry of art*. New-Haven-London, 1989; K. SCIBERRAS (a cura di), *Melchiorre Cafa. Maltese Genius of the Roman Baroque*. Malta, 2006; K. SCIBERRAS, *Roman Baroque Sculpture for the Knights of Malta*. Malta, 2004, II ed. 2012.

31 K. SCIBERRAS, *Roman Baroque…* ob. cit., pp. 107-112 con bibliografia precedente.

32 Victor Denaro riporta il suo marchio come VF. relativamente al 15 aprile 1775, per cui cfr. V.F. DENARO, *The Goldsmiths of Malta and their Marks*. Firenze, 1972, p. 171.

33 Ringrazio Alaine Apap Bologna per le preziose informazioni.

34 V.F. DENARO, ob. cit., pp. 147, 172.

35 Ringrazio Alaine Apap Bologna per la notizia.

36 MdP (Monte di Pietà, Malta) 16, *Petitions to exercise the art of goldsmith*, 1785-1815.

(doc. 1739-1761)[37], orafo di corte di Carlo di Borbone prima e di Ferdinando IV durante il tempo della reggenza poi, appartenente a un'antica famiglia di argentieri napoletani di cui si hanno notizie sin dal XVI secolo, che continuò a lavorare per conto di Carlo e Maria Amalia anche dopo che essi partirono per la Spagna[38]. I gioielli analizzati rivelano comunque un forte legame con l'Isola dei Cavalieri non soltanto per la raffigurazione della croce di Malta, bensì per le precise scelte iconografiche: il battesimo di Cristo, tema tanto caro alla Religione Gerosolimitana per la presenza del Battista, suo protettore, ma anche la conversione di San Paolo, fondatore dell'Arcidiocesi di Malta e dal 1610 Santo Patrono dell'isola.

L'ampia profusione di diamanti che pare peculiare di entrambi i manufatti appare perfettamente in linea con quella che era la moda del tempo, una caratteristica consolidata delle corti europee. Verso la metà del XVIII secolo gli ornamenti maschili erano molto diffusi, soprattutto bottoni di diamanti o di altre pietre preziose, fibbie per le scarpe, fermagli per fissare le alte cravatte dietro al collo e non a caso i distintivi ingemmati degli ordini cavallereschi e delle società[39]. Ma in realtà quelle delle insegne era una vera e propria moda diffusa in tutta l'area mediterranea, e in primo luogo nella penisola iberica, sia presso gli uomini che le donne[40]. In Sicilia vi sono diversi ritratti di nobildonne che recano sull'abito un grande emblema dell'Ordine di Malta, come in "quello di pittore siciliano della fine del XVIII secolo che ritrae *Marianna Valguarnera e Branciforti* (1730-1793) di Palazzo Ganci [..], e il pastello su carta del pittore laziale Desiderio De Angelis della fine del XVIII secolo che raffigurerebbe la stessa nobildonna o, più verosimilmente, *Marianna de' Giovanni* vedova di Giuseppe Alliata e Colonna, insignita con la croce di Gran Dama di onore e devozione dell'ordine dei Cavalieri di Malta, primo ceto, nel 1757, 'per segnalate benemerenze a favore dell'ordine', esposto in uno dei saloni del piano nobile del Palazzo Alliata di Villafranca di Palermo […] Un altro importante ritratto di Dama dell'ordine dei Cavalieri di Malta è quello di *Vincenza Oneto Ruffo* che ebbe concessa dal Gran Maestro Emanuele Pinto (1681-1773) nel 1772 la Gran Croce di Malta"[41].

Da un punto di stilistico-compositivo diversi influssi sembrano fare capolino, contestualmente alla coesistenza del gusto per il disegno floreale simmetrico e per il colore più tipico del rococò. Né i disegni né la relazione che li completa riescono a fornire informazioni puntuali circa la loro tecnica di realizzazione, che si può soltanto ipotizzare. Le cornici delle due medaglie sembrano ispirarsi a precisi modelli che fiorirono in Sicilia nella seconda metà del Seicento, e in particolare a

37 A. CATELLO, "I gioielli..." ob. cit., p. 19.

38 A. GONZÀLES PALACIOS, "Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805", in *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799*. Catalogo della mostra, II voll. Firenze, 1980, p. 83.

39 Cfr. C. PHILLIPS, *Gioielli Breve storia dall'antichità a oggi*. Ginevra-Milano, 2003, p. 13.

40 Cfr. P.E. MULLER, ob. cit., p. 169. Per l'argomento cfr. pure L. D'OREY, *Five Centuries of Jewellery National Museum of Ancient Art, Lisbon*. Lisbon, 1995, p. 83.

41 M.C. DI NATALE, "La Croce dei Cavalieri di Malta Emblema-gioiello nell'area Mediterranea", in *Vanity, Profanity & Worship Jewellery from the Maltese Islands*. Exhibition catalogue (Casino Maltese, Valletta 31 marzo-26 maggio 2013). Malta, 2013, p. 21.

quelle in oro e smalti dipinti delle placche di Joseph Bruno (morto nel 1682) e di altri smaltatori messinesi[42], ma, nel caso dell'insegna di San Gennaro, con l'aggiunta delle perle che furono molto in voga nel corso del XVIII secolo. Basti citare a raffronto il *medaglione con l'Immacolata e San Giuda* racchiuso in una montatura d'oro con decori policromi e motivi floreali, attribuito alla bottega del Bruno, che completa una corona di rosario in agata e filigrana d'oro esposta al Museo Pepoli di Trapani[43]. Scrive Maria Concetta Di Natale che "alla tradizione degli smalti dipinti con scene figurative, per lo più tratte da temi biblici ed evangelici in particolare, si affianca anche una decorazione con smalti floreali che, già presente e in certo modo parallela all'altra, caratterizzerà tutta l'oreficeria pienamente barocca della Sicilia sia dell'area orientale che di quella occidentale, sia pure talora con qualche differenza nelle gradazioni cromatiche"[44]. La cornice nastriforme della medaglia con il battesimo di Cristo, invece, ricorda le soluzioni adottate in alcuni *pendenti* di ispirazione spagnola della seconda metà del XVII secolo, molti dei quali contenenti dipinti su vetro, custoditi in collezioni private siciliane e romane[45].

Il ramo fiorito che compare come soluzione alternativa per il bottone superiore del medaglione con il battesimo di Cristo si rifà chiaramente a uno dei gioielli più cari agli orafi siciliani del pieno barocco, tanto che tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo finì per sostituire gli ornamenti ingemmati amati dalle nobildonne spagnole[46]. La diffusione di questi monili con smalti policromi e gemme sembra in qualche modo precedere la produzione iberica, più significativa alla metà del Settecento sotto l'influsso del rococò[47].

L'emblema con la croce dalle otto punte, quasi di certo smaltate di bianco, forgiato da Vidall, elemento distintivo dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, ricalca fedelmente le caratteristiche di tale gioiello così come si evidenziano in molti manufatti maltesi del periodo presenti oggi in collezioni private dell'Isola[48]. È il caso, ad esempio, dell'insegna montata su un *anello*, riferito dubitativamente al già citato orafo Antonino Ullo[49]. Croci di questa tipologia sono riscontrabili anche sulla *manta* in argento sbalzato, cesellato e inciso che ricopre l'icona della Beatissima Vergine di San Luca del tesoro della cattedrale a Mdina[50], capolavoro eseguito nel 1599 dall'argentiere siciliano Lorenzo Pugliese attivo a Malta tra il 1594 e il 1636[51]. Proprio del XVIII secolo è l'inserimento di una corona a completamento apicale dell'insegna così come si osserva in alcuni esemplari conosciuti anche in Sicilia, dove

42 Cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli…* ob. cit., pp. 157-163.
43 Ibídem, p. 159.
44 Cfr. Ibídem, p. 163.
45 Ibídem, p. 186.
46 Per approfondimenti cfr. Ibídem, pp. 187-222.
47 Cfr. P.E. MULLER, ob. cit., pp. 157-169.
48 Cfr. F. BALZAN, *Jewellery in Malta. Treasures from the Island of the Knights (1530-1798)*. Malta, 2009, pp. 29-31.
49 *Vanity, Profanity…* ob. cit., p. 298, n. 370.
50 Cfr. F. BALZAN, ob. cit., pp. 14, 99-103
51 R. CRUCIATA, ob. cit., pp. 45-46, 115.

croci di Malta arricchiscono i più importanti tesori mariani, come dimostrano il cospicuo ed eterogeneo numero di quelle donate nei secoli al simulacro della Madonna di Trapani[52]: basti citare a raffronto la *croce* in oro e smalto del tesoro della Madonna della Lettera di Messina che a sua volta è simile all'insegna smaltata di bianco con piccoli gigli d'oro dipinta nel *ritratto di Don Domenico Barone di Moncada* della seconda metà del XVIII secolo, parte della collezione dell'Arciconfraternita di San Basilio degli Azzurri di Messina, e a quella del *ritratto di Monsignor Maria Antonio Trigona Grimaldi*, arcivescovo di Messina nel 1817, custodito nel Palazzo Arcivescovile della città dello Stretto[53]. La capillare penetrazione del Sovrano Militare Ordine di Malta nell'area mediterranea attraverso i secoli ha lasciato un profondo segno che ancora oggi è tangibile propri mediante siffatti emblemi-gioielli che furono eseguiti in tutti i paesi che si affacciano sul mar Mediterraneo, dalla Spagna[54] alla Sicilia, passando anche per Napoli. Un *bracciale rigido* in oro riferito a manifattura napoletana della metà del XIX secolo, di collezione privata partenopea, è impreziosito da tre cammei in conchiglia con emblemi araldici sovrastati da ricche corone, ovvero lo stemma del Gran Maestro Philippe de Villiers de L'Isle-Adam (1521-1534), quello del Gran Maestro Fra' Jean De Valette Parisot (1557-1568) e al centro proprio una croce dell'Ordine arricchita dagli elementi gigliati[55]. Il bracciale è identico a un altro parte di una collezione privata maltese eseguito nel 1873 dall'orafo Luigi Meli (doc. 1871-1873), che pertanto poté montare sul supporto aureo cammei provenienti da Napoli[56].

Quello delle relazioni tra Malta, Sicilia e Napoli si configura, pertanto, come un fertile terreno da esplorare con l'obiettivo di una sempre maggiore definizione di ciò che può essere considerato un capitolo fondamentale della storia delle arti decorative nell'area mediterranea in epoca moderna.

52 Per l'argomento si veda M.C. DI NATALE, "La Croce…" ob. cit., con bibliografia precedente.
53 Ibídem, pp. 18 e 21.
54 Cfr. P.E. MULLER, ob. cit., p. 125.
55 R. CAPUANO, "Scheda 58", in DE MARTINI, ob. cit., p. 142.
56 *Vanity, Profanity…* ob. cit., p. 299, n. 373.

El Platero Real francés Juan Farquet (+1774)

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense de Madrid

Nos hemos ocupado en varias ocasiones de este artífice, activo en la Corte madrileña durante los reinados sucesivos de Felipe V, Fernando VI y Carlos III[1]. Posteriormente, otros autores han publicado noticias, que serán recogidas y citadas en su lugar correspondiente. A pesar de tratarse de uno de los plateros más destacados del panorama madrileño a lo largo de sus treinta y cinco años de actividad, carece de un estudio monográfico, que abordamos en esta ocasión.

1. Datos biográficos

Se ignora el lugar y fecha de nacimiento, aunque es seguro que era francés y que nació alrededor de 1710. No consta que realizara el examen establecido por las ordenanzas madrileñas para obtener el título de maestro y tampoco fue mayordomo de la hermandad de mancebos plateros, que le eximía de tal prueba. Por tanto, debemos considerar que fue maestro de privilegio por voluntad real expresada a veces a través de la Real Junta de Comercio y Moneda, si bien no hemos localizado el documento correspondiente[2]. La junta particular de la Congregación de San Eloy -corporación que representaba al arte de la platería en Madrid- emitió un informe el

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación de plateros franceses en la Corte borbónica", en *Actas de las I Jornadas de Arte*. Madrid, 1982, pp. 84-101, "Platería", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982 p. 127, "Plateros reales en la Corte borbónica madrileña", en *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*. Madrid, 1989, pp. 208-216 y *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 214-215.

2 Tuvieron privilegio, además de Farquet, los cuatro hermanos Larreur, Jean Baptiste Cruzette y Pierre François Paisible. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación…" ob. cit., pp. 85-86.

27 de febrero de 1767 dirigido a la Real Junta citada para responder al memorial de Pedro Racz[3], del que se le había dado traslado. Pretendía pagar sólo veinte pesos por la aprobación alegando dos precedentes. La junta particular argumentó su falsedad afirmando que uno de los aludidos, que era Juan Farquet, "*se aprobó como hijo de la patria por haber aprendido en esta Corte*", por lo que solo le correspondió pagar 150 reales[4]. Como Racz había presentado una certificación de Farquet y es posible que hubiera trabajado algún tiempo en su obrador, extraña que no conociera sus circunstancias y más todavía que la junta corporativa afirmara que se había aprobado sin embargo de que hubiera pasado al menos una treintena de años desde que nos consta que empezó a ejercer en Madrid. Cabe también que hubiera una confusión con Juan Forget, aunque no lo estimamos probable.

El 20 de septiembre de 1740 fue nombrado platero supernumerario de la real Casa de su Majestad y el 24 se le avisó para el pago de la media annata, que importaba 3.750 maravedís, y juró el cargo el 7 de noviembre o diciembre[5]; por tanto su salario era de 20 ducados anuales. Hay que advertir que su plaza era en la futura de Manuel Medrano, que había sido nombrado en 1713, pero cuya vista sufría un deterioro progresivo a causa de su intervención en el salvamento de reliquias y joyas durante el incendio del Alcázar en la Nochebuena de 1734[6]. Fueron varios los plateros nombrados para dicha futura: Baltasar de Salazar en 1736, Juan Enrique Arnal en 1738 y Manuel Pelillo en 1747[7], aunque el sucesor de Medrano en 1748 fue su yerno Fernando Velasco[8].

Farquet aparece en una relación de criados de la Real Casa de 1746 como ayuda del guardajoyas sin goce[9]; el 16 de marzo de 1769 el marqués de Montealegre informa al Rey de su nombramiento como jefe honorario de la guardajoyas de la princesa María Luisa por fallecimiento de don Juan Valverde[10]. A diferencia de Medrano y Velasco, no figura entre los plateros firmantes de las constituciones de la hermandad de la Virgen de la Salud sita en la iglesia parroquial de Santiago el 1 de junio de 1741[11].

3 Natural de Liba (Hungría); Lviv (Lemberg o Leópolis) en la actual Ucrania, que pertenecía al imperio austrohúngaro; no nos parece probable que se tratara de Liva, a orillas del mar Negro en la Turquía asiática. La Real Junta afirmaba erróneamente que era francés.

4 Archivo del Colegio Congregación de Artífices plateros de Madrid (ACCM). *Libro de Acuerdos 1766-1779*, f. 21.

5 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987 pp. 377 y 379 indica diciembre. En respuesta a la instancia que dirigió en 1774 su viuda, el mayordomo mayor de Palacio señala que la fecha era 7 de noviembre.

6 Ibídem, p. 381.

7 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros reales…" ob. cit., pp. 208 y 215.

8 F.A. MARTÍN, ob. cit., pp. 389 y 411.

9 En el escrito del mayordomo mayor se indica que el 17 de junio de 1757 se le concedieron los honores de ayuda de la guardajoyas.

10 F.A. MARTÍN, ob. cit., pp. 377 y 398; se cita el apellido como Velarde.

11 J. HERNÁNDEZ PERERA, "Los plateros madrileños de la Cera Verde". *Archivo Español de Arte* nº 97 (1952), pp. 87-89.

En la Congregación de San Eloy de plateros madrileños ocupó los siguientes oficios: mayordomo (21 de junio de 1749 a 19 de junio de 1750), diputado y apoderado para los pleitos pendientes y futuros (19 de junio de 1750), pero como los mayordomos elegidos ese día se negaron a desempeñar el oficio, se nombró a los diputados comisarios para ocuparlo y rindieron cuentas como tales el 29 de julio de 1751, sesión en que se decidió que siguieran en su puesto todos los miembros de la junta particular hasta que se resolvieran los recursos interpuestos sobre los que no aceptaban oficios. Cesó en ellos el 21 de junio de 1752. El 18 de junio de 1755 figuró en la propuesta para secretario que hizo la junta particular a la general, pero no resultó elegido, y ese mismo día fue nombrado miembro de la comisión que debía revisar las nuevas ordenanzas[12]. El 19 de diciembre siguiente se leyeron las ordenanzas en junta general y se decidió que una comisión, de la que formó parte de nuevo Farquet, las volviera a examinar. Finalmente no salieron adelante en esta ocasión. El periodo entre 1744 y 1754 fue de grandes controversias en el seno de la Congregación, suscitándose diversos pleitos, que finalizaron en el último año citado mediante transacción. Por ello tiene mayor significado que Farquet cumpliera un papel importante en la corporación; asistió frecuentemente a las juntas generales (13 de octubre de 1745, 21 de junio de 1746, 21 de junio de 1747, 21 de junio de 1749, 19 de junio de 1750, 8 de julio de 1752, 18 de junio de 1755 y 19 de diciembre de 1755; además, asistió a las reuniones de la junta particular cuando por sus oficios formaba parte de ella. De manera excepcional se produjo un inusual incidente, del que desconocemos el motivo, en la junta de 1750 en que se otorgaron poderes para los "*pleitos pendientes en el tribunal de la visita eclesiástica de la Villa*" entre otros. Farquet no quiso votar ni firmar, según avisó al comienzo de la reunión, a pesar de la insistencia de los otros miembros[13]. Más tarde deja de registrarse su asistencia a las reuniones, aunque fue propuesto en la pareja para tesorero el 15 de junio de 1772, pero no resultó elegido[14]. Continuó su relación con la Congregación en lo que toca a sus discípulos, como exponemos a continuación.

Poseemos distintas noticias relativas al aprendizaje, oficialía y aprobación como maestros de diversos discípulos de Farquet que indican siempre que aprendieron con él, aunque en diversos grados. Pablo Rodríguez (Magán, Toledo) ingresó en la hermandad de mancebos el 24 de junio de 1748 y recibió la aprobación el 28 de febrero de 1756, tras practicar "*varias cosas tocantes al arte de la plata*". Francisco de Cuéllar (Carabaña, Madrid), mancebo el 24 de junio de 1756 y maestro el 28 de abril de 1758 después de "*ejecutar varias cosas*". Juan Bartolomé José Balmet (parroquia de Ceppomoreli, obispado de Novara), piamontés aunque se dice natural de Borgoña a la que pertenecía entonces su lugar de nacimiento, fue aprobado el 14 de junio de 1765. Cosme Salgueiro (Pontevedra), que aprendió en su ciudad, pero presentó certificaciones de Farquet, José Coso y Mateo Mariño con los que quizá estuvo

12 ACCM. *Libro de Acuerdos 1745-1766*, ff. 101, 110, 119v, 125, 128, 167.

13 Ibídem, ff. 1, 45, 71v, 100, 110, 126, 165 y 175.

14 Ibídem, *Libro de Acuerdos 1766-1779*, f. 129.

como oficial, recibió la aprobación el 23 de marzo de 1766. Pedro Núñez (Leganés, Madrid) ingresó en la hermandad de mancebos el 24 de junio de 1756 como Cuéllar, y se aprobó el 21 de noviembre de 1770, haciendo constar que estuvo seis años, que serían de aprendiz, y catorce más de oficial; hizo como pieza de examen un recado de vinagreras sin campanilla con su platillo de contornos[15]. De todos los mencionados, se conoce sólo piezas de Cuéllar.

Cuando recibió la aprobación Pedro Racz el 16 de abril de 1771 como platero de plata después de hacer un salero "*al estilo de estos tiempos*", se anota en el acta de la junta particular celebrada ese día una sentencia de la sala segunda de Gobierno del Consejo de 9 de marzo anterior. A finales de agosto de 1770, se había seguido por la Congregación una instancia sobre la certificación que le había dado Farquet, "*por no ser ésta conducente para darle la aprobación y habiendo apelado al Consejo, los señores de la sala de Gobierno mandaron se le diese la aprobación en el término de ocho días de la notificación*". La sentencia que obligaba a examinar a Racz satisfaciendo solo diez ducados -que la Congregación recibió con protesta- añadía lo siguiente: "*y notifíquese a Juan Farqué* (sic) *que siempre que se le mande dar alguna certificación semejante a la que le mandó el teniente don Juan Calixto Cano o practicar otra alguna cosa concurrente a la Congregación de plateros de que es individuo, como tal no se valga de fuero privilegiado alguno para no obedecer y cumplir los mandatos judiciales y con apercibimiento que se le quitará de oficio de platero*"[16]. El fuero a que se refiere la sentencia era el de criado del Rey como platero de Cámara, pero no sabemos con precisión el motivo de la resistencia del francés; según señalamos, es posible que Racz hubiera trabajado en su obrador.

Tras la muerte de Farquet, el 26 de julio de 1779 se dio título de mancebo a Vicente García de Sena (Madrid), al que luego nos referiremos, a Bernabé Martín (Segovia) de 1779 indicando que había estado con Tangui Larreur y luego diez años con Farquet, y a Santiago López (Madrid), hijo de José, platero aprobado, que había estado con Farquet y dos años con Ángel Gonzalo, Mateo Mariño y Miguel de Diego López. El 29 de julio de 1779 recibió el título de mancebo José Flores (Madrid), que había cumplido el 1 de enero de 1772 con Antonio Vendetti y luego estuvo 18 meses con Farquet. De ninguno de los tres últimos consta la aprobación como maestro[17].

De la mayor importancia es que en la junta particular de la Congregación de 28 de septiembre de 1773, Juan Bautista Ferroni "*que está trabajando en Palacio para el Rey en el arte de platero de plata*" pidió la aprobación como maestro y presentó todos los papeles necesarios traducidos y una certificación de Juan Farquet en que manifestaba que había estado cerca de cuatro años en su obrador. Pasaron los papeles a los aprobadores que, en su reunión del siguiente 26 de octubre manifestaron que no estaban bien y se decidió suspender "*por ahora*" el pase al examen. El artífice

15 Ibídem, *Libro de entradas de Mancebos. 1598-1778*, ff. 124v y 205; *Libro de Aprobaciones, 1724-1814*, ff. 100v, 107v, 139v, 141, 158.

16 Ibídem, *Libro de Aprobaciones, 1724-1814*, ff. 163v-164.

17 Ibídem, *Libro 1º de Mancebos 1779-1888*, ff. 9, 15 y 17.

no realizó la prueba hasta el 22 de septiembre de 1780 y obtuvo la aprobación el 21 de octubre siguiente[18]. Ferroni nació en Como (1730/1740) y murió en Madrid en 1806. Su primera noticia conocida corresponde a 1766 en que trabajaba en el gabinete de maderas de Indias del Palacio madrileño y en 1774 fue nombrado adornista de bronces y de otros metales del Real Palacio[19]. Es posible que también hubiera estado en su obrador el provenzal Marc Étienne Janety (1738-1820) antes de ser recibido como maestro platero en París en 1777; consta que fue oficial en Madrid por un amplio tiempo y de hecho tenía una elevada edad al ser aprobado en París[20].

Por último tenemos fundadas sospechas que el anónimo maestro del oscense Antonio Martínez fue Farquet. Aunque todavía no ha aparecido un documento que lo pruebe sin dejar lugar a dudas, el nombre del francés es el único que menciona en las cuentas de gastos que tuvo que hacer en la casa de la calle de Francos, primera sede de la Escuela de Platería por él fundada, presentadas en julio de 1777. En ellas figura que compró dos tableros usados a la viuda de Farquet, que se llamaba Petronila López. Según indicaremos más adelante, las labores del francés no fueron sólo de platería de plata sino que también trabajó piezas de oro, algunas esmaltadas como condecoraciones, lo que coincide con la actividad de Martínez. La abundancia de obras documentadas -algunas conservadas- testimonia un fecundo obrador, con numerosos aprendices, oficiales y maestros a jornal, de muchos de los cuales hemos dado cuenta, en que encaja el platero aragonés -cuya especialidad inicial fue la de grabador- durante su estancia en Madrid antes de partir para Francia en 1775. Consta que utilizaba al menos un grabador externo para la impresión de armas e iniciales, pero Martínez podía haberse especializado en el grabado de escenas y dibujos decorativos para cajas y pequeños objetos de plata y oro, en que se emplearía en casa de Farquet, mientras aprendía el oficio. Es significativo que Martínez presentara su propuesta de fundar una Escuela de Platería en1774, el mismo año en que falleció Farquet. La ausencia del nombre de Martínez en la documentación de la Congregación de San Eloy de plateros madrileños tiene que ver sin duda con las características de la labor del oscense en el obrador de Farquet, que haría innecesaria su inscripción como aprendiz, mancebo u oficial[21].

Las relaciones del pago de alcabala que se exigió a los plateros madrileños durante cuarenta años (1747-1787) hasta que consiguieron la total exención, muestra una situación floreciente del obrador de Farquet entre sus colegas madrileños, en especial desde 1760 hasta su muerte[22]. Después siguió exigiéndose a su obrador, que

18 Ibídem, *Libro de Acuerdos 1766-1779*, f. 155v; *Libro de Aprobaciones 1724-1814*, f. 216.

19 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Obras de los plateros adornistas Vendetti, Giardoni y Ferroni para la capilla del real palacio de Aranjuez". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños (AIEM)* nº 36 (1996), pp. 607-624 y en especial pp. 614-616. M.T. CRUZ YÁBAR, "Noticias sobre las ocho mesas del Real Laboratorio de Piedras Duras en el Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado* nº 51 (2016).

20 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Marc Étienne Janety y las propuestas de una Fábrica de Platería en Madrid en 1786". *AIEM* nº 53 (2013), pp. 291-330, en especial p. 320.

21 Esta cuestión se trata extensamente en el libro de próxima aparición: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Antonio Martínez y la real Escuela y Fábrica de Platería. I. 1749-1813*. Madrid, 2017.

22 ACCM. *Legajo de alcabalas*.

mantenía abierto su viuda, como luego comentaremos, pero la importancia económica de la cuota baja de forma importante tras el primer bienio.

Años	Cuota de Farquet	Cuota anual		Años	Cuota de Farquet	Cuota anual
1747-1748	36	18		1776-1778	100	133 1/3
1751-1752	120	60		1779-1780	70	35
1753-1759	420	60		1781-1782	70	35
1760-1764	900	180		1783-1784	60	30
1765-1773	1200	133 1/3		1785-1786	60	30
1774-1775	180	90		1787	30	30

En la contribución que hicieron los plateros madrileños para costear los gastos del adorno de la entrada solemne de Carlos III en la Villa, una lista que está datada el 11 de octubre de 1760, Farquet figura con 300 reales; siete plateros entregaron mayor cantidad (hasta 600) y dos la misma. Contribuyeron 230 maestros y los mancebos entregaron cantidades mucho menores[23]. La generosa aportación no se debe, en nuestra opinión, a la influencia de su condición de artífice real que le hacía más adicto a la Corona, sino a sus abundantes ingresos, que serían notorios a los demás congregantes.

Conocemos dos domicilios del platero. En 1758 en la red de San Luis, junto al Cuartel de Inválidos, y en 1761 y 1767 tenía vivienda y obrador en el postigo de San Martín[24].

Aparece mencionado en el testamento de Francisco Beltrán de la Cueva, marcador y contraste de la Villa, el 1 de abril de 1754, porque le debía cierta cantidad.

2. Obras para la Casa Real

Farquet realizó obras para distintas personas de la familia real al menos desde 1750 hasta su muerte. Consta que hizo para la reina Bárbara de Braganza[25] entre 1754 y su muerte el 27 de agosto de 1758, las siguientes piezas: bacinica (1754), bacinica, dos cazuelas, dos peroles, cacito, dos candeleros, orinal, pistero (1755), cubito y salvilla, dos guarniciones y dos abanicos para pantallas, dos rejuelas, cerraduras y remates para jaula grande y rejuela para otra pequeña (1756), frasquito y vaso de oro, pieza de dos cuerpos con brasero y encima olla y embudo (1757), mancerina,

23 Ibídem, leg. 6, nº 15.

24 *Diario noticioso, curioso, erudito, comercial, público y económico*, Madrid 14-8-1758, 2 y 23-12-1767; ACCM. *Relación de domicilios de 1761*. La segunda noticia de domicilio se refiere a la pérdida de una sortija de oro en forma de corazón con cinco diamantes y un rubí, cuya restitución se haría en casa de Farquet. Ha de ser la manzana 396, sitio 3, donde manifiesta que tenía casa y obrador Joaquín García de Sena, que dirigía el de la viuda de Farquet, asunto que más tarde se trata.

25 La documentación se halla en el Archivo General de Palacio Real de Madrid (AGP). Fernando VI. Casa. Oficina del contralor y grefier general, caja 360/8. Fue dada a conocer por A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Aportación documental sobre los plateros que trabajaron para la reina doña Bárbara de Braganza; la tramitación de su testamentaría", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 131-145, en especial pp. 141-144. Algunas erratas dificultan el cálculo de pesos y valor de las hechuras en el ya de por sí incompleto aparato documental.

dos candeleros pequeños, olla, dos ollitas, dos pares de espabiladeras, dos candeleritos, badila (1758); en algunas se indica que fueron para el palacio del Buen Retiro.

Carecemos de noticias del periodo 1759-1764, esto es, del inicio del reinado de Carlos III, salvo que en 1760 hizo para la nueva reina María Amalia de Sajonia catorce cubiertos de oro, un velón y un perfumador[26]. En cambio, desde 1765 a 1773 poseemos noticias abundantes y detalladas[27]. En julio de 1765 se encargaron alhajas de oro y plata para la princesa María Luisa de Parma, cuya cuenta presentó Farquet el 5 de diciembre con certificación de los contrastes datada el 11 de septiembre en cuanto a las piezas de plata y del ensayador mayor el 5 de septiembre para las de oro. Había hecho las piezas siguientes: cuatro cubiertos completos -cuchara, tenedor y cabo de cuchillo, cucharón- y cabo para forqueta de oro, y dos talleres, dos tableros, cuatro salvillas y dos "portulíes" o portavinagreras, de plata.

Por otra parte, en abril del mismo año 1765 se le encargaron las piezas de un oratorio bajo la dirección de Melchor Borruel, receptor de la Real Capilla, para servicio del viaje a Italia de María Luisa de Borbón, infanta y archiduquesa, para contraer matrimonio con Leopoldo de Lorena, luego emperador Leopoldo II, y de la princesa María Luisa de Parma en su venida de Madrid para casarse con el futuro Carlos IV. Suponemos que este juego único sirvió a la ida a la infanta y futura archiduquesa, y tras su entrega, retornó a Madrid con la comitiva que acompañaba a la princesa. Pasaron las piezas por el contraste el 5 de junio y el 7 presentó Farquet la cuenta, que fue aceptada y satisfecha, añadiendo a la plata el precio de un misal, de las tablas y papeles dorados de las sacras y del grabado de las armas reales en todas las piezas. Se componía de un cáliz con patena y cucharilla, vinajeras con su platillo, campanilla, palmatoria con espabiladeras, copa con platillo, hijuela, cruz y cuatro candeleros, atril, tres sacras, hostiario, copón, cruz con su crucifijo e hisopo, no mencionándose el acetre; eran doradas por fuera y, en su caso, también por dentro.

El 15 de agosto de 1771, el conde de Oñate, mayordomo mayor de palacio, ordenó que se hiciera una serie de piezas "*para la real servidumbre del serenísimo señor infante o infanta que diese a luz la Princesa nuestra señora*"; fue Carlos Clemente, hijo de los príncipes Carlos y Maria Luisa, que nació el 19 de septiembre. A Farquet se le comunicó que las piezas debían de estar hechas en el plazo de ocho a doce días. Cerca estuvo de cumplir un plazo tan perentorio, pues las fes de los contrastes están datadas el 19 y 27 de septiembre y el platero presentó la cuenta el 12 de octubre. Hizo cuatro escudillas con sus platillos y tapas, dos cucharitas (que los contrastes denominan cucharas), dos tenedores y dos cuchillos, dos jarros, brasero, copa y badila, dos azafates y otros dos más pequeños, caja, jarro y palangana, dos palmatorias, y, añadiéndose después a la lista primitiva, doce platos trincheros y seis flamenquillas, perfumador pequeñito, cacito, dos agujas y dos veladores.

26 F.A. MARTÍN, ob. cit., pp. 377 y 398. Indica que las noticias se hallan en AGP. leg 137.

27 Debemos el conocimiento de estas noticias a nuestra amiga y discípula la doctora Pilar Nieva Soto. Su transcripción completa y muy cuidadosa permite conocer los precios y pesos con detalle. Cfr. P. NIEVA SOTO, "Criados y cofres de alhajas de los hijos de Carlos IV (1771-1798)". *AIEM* nº 45 (2005), pp. 105-153, en especial pp. 113-115.

En 1772 hizo varias piezas para el mismo infante Carlos: salvilla y vaso, jarro y palangana y dos bacinicas. La cuenta se dató el 8 de agosto; las certificaciones de los contrastes son de 10 de junio y 18 de julio. Más tarde, por orden de José de Guzmán, contralor general, hizo varias piezas que se detallan en la certificación de los contrastes de 3 de septiembre y en cuenta presentada el siguiente día 5: once cazuelas con sus tapas, seis braserillos y tres ollas. En ese mismo año, en fecha que no consta, presentó la cuenta de 50 platos trincheros y nueve tapas (seis pequeñas y tres mayores); en ella hace mención a que en 1770 había hecho también tapas. Con certificación de 19 de octubre de 1772 y cuenta datada cuatro días después figura un orinal; en noviembre entregó un bote cuya cuenta presentó el 7 de diciembre.

Se ha publicado que el 17 de abril de 1773 fueron tasadas unas guarniciones de caballo, suponemos que para el Rey[28].

La documentación de las piezas mencionadas hasta ahora permite detallar algunas de sus características, en especial cuando se conocen las descripciones incluidas en la fe de los contrastes.

Oratorio de 1765:
Cáliz. Pie y columna redonda lisa.
Vinajeras. Redondas, lisas, con pies, picos, asas y tapas engoznadas con letras por remates y un plato pequeño, ovalado y liso.
Copón. Pie, columna, copa y tapa, cruz por remate, redondo y liso.
Copa. Pie y columna, con su platillo para abluciones, redondo, liso con pie atornillado.
Sacras. Marcos cuadrados prolongados para las palabras, evangelio y salmo del lavabo.
Atril. Cuadrado prolongado, cincelado de hojas, conchas y cartones.
Hostiario. Redondo, con tapa, para las formas.
Palmatoria. Redonda, lisa, con mechero, mango y espabiladeras pendientes de una cadena.

Piezas de uso doméstico:
Cubiertos. Cucharas, tenedores y cabos de cuchillo, labrados de conchas y filetes.
Talleres. Cuadrados prolongados, en contornos, con cuatro cartones por pies; en él, un salero ovalado con tres divisiones y tres tapas, en la de en medio un niño que sostiene un escudo de armas reales, cincelados a trechos de hojas, conchas y cartones, cintas y mosaicos.
Tableros. De planta cuadrada con cuatro cartones por pies, cincelados a trechos como los talleres.
Salvillas. Pequeñas, redondas, en contornos, con tres cartones por pies, cincelada la falda de hojas, conchas, cartones y mosaicos.

---

28 F.A. MARTÍN, ob. cit., pp. 377 y 398. Indica que los tasadores fueron el platero real Fernando Velasco, Andrés Luarte (en realidad, Loarte), cincelador de las reales caballerizas y José de Tirso, que ha de ser el platero Juan González Santirso.

Trincheros. Platos pequeños, redondos, en contornos.
Flamenquillas. Redondas, en contornos.
Tazas. Con pie y dos asas cada una. Tapas redondas, lisas, con remates.
Perfumador. Redondo, liso, con pie, tapa calada engoznada, con remate y cañón para el mango de madera.
Cazo. Pequeño, con pie y mango.
Caja. Redonda, para albayalde.
Veladores. Grandes, redondos, lisos con pie, cañón y arandela.
Palmatorias. Pie, mechero y mango.
Brasero. Redondo, liso, en figura de copa con pie atornillado de tornillo hueco, para calentar los envoltorios.
Badila. Redonda, lisa.
Azafates o *bandejas*. Ovalados. Los dos mayores para poner los envoltorios.
Palangana. Ovalada, de contornos. *Jarro* de boca ancha, con pie, pico y asa engoznada.
Jarros. Redondos, lisos, con picos, pies, asas y tapas engoznadas con remate, para calentar agua.
Agujas. Para meter cintas.
Bacinica. Redonda, lisa.
Salvilla. Pequeña, redonda, lisa, con pie atornillado y un vaso pequeño con pie redondo, liso.
Orinal. Redondo, liso.
Bote. Redondo, lisa, con tapa suelta, para pasta.

La anterior relación permite deducir que las piezas eran lisas y sólo en unas pocas -atril, talleres y tableros- se menciona adorno de hojas, conchas, cartones -vulgarmente llamadas tornapuntas-, cintas y mosaicos u ondulaciones que han venido a denominarse salomónicas. Con frecuencia se indica que son obras en contornos, es decir, con el borde formando una especie de arcos conopiales. Cartones por pies se refiere a elementos curvos o sinuosos, denominados también cartelas. Cuadrados prolongados son, como es obvio, rectángulos. En general, puede afirmarse que las piezas responden a lo que se denomina estilo rococó.

Resalta la función de ciertos objetos que se explica por ser destinados a un neonato, como son el brasero para calentar “envoltorios” o “envolturas” y los azafates para colocarlos, lo mismo que las agujas, que servían para pasar cintas, o los jarros para calentar agua; una caja se destinaba al albayalde, seguramente usado a modo de polvos de talco; los cubiertos eran para las amas de cría. Desconocemos la existencia de talleres como los descritos; este nombre deriva de la pieza del servicio de mesa propia del siglo XVII y es normal que hubiera experimentado cambios en este momento; el triple salero, colocado en él, tendría tres senos destinados a la sal, pimienta y azúcar. Más extraños son los tableros, que debían de ser soportes para depositar encima objetos.

Respecto a los precios, conviene recordar que el valor de la plata estaba regulado en 80 reales de plata provincial cada marco, como indican los contrastes en sus certificaciones, pero también señalan que equivale al doble en reales de vellón, lo que significa 20 reales cada onza. Pero Farquet, lo mismo que los demás plateros, añadía en sus cuentas un real más por onza, pues debía de ser el precio al que adquirían la plata en la Casa de la Moneda.

Son raras las noticias que se publican sobre el precio del oro. En esta ocasión, podemos citar la certificación de Juan Rodríguez Gutiérrez, ensayador mayor de los Reinos, de 11 de septiembre de 1765; el resto de las fes correspondientes a piezas de plata las extendían los marcadores y contrastes de Villa y Corte. Las piezas que ya hemos mencionado pesaron 6 marcos, 4 onzas, 1 ochava, 3 tomines y 2 granos de ley de 20 quilates, pero, reducida a la de 22, hizo 5-7-3-3-5 que valían 2.401 reales y 14 maravedís por marco, es decir, 14.289 reales y 22 maravedís. Esto significa que el precio de la onza de oro era 301 reales y 6 maravedís. Por la hechura cobró Farquet 4.600 reales, casi 100 reales por onza, que quintuplica el precio más alto cobrado por la hechura de piezas de plata.

La información sobre el peso de las piezas realizadas por Farquet para la casa real bajo el reinado de Carlos III[29], el valor de la plata empleada, importe de la hechura, del dorado y del grabado permite una comparación entre los distintos tipos de piezas que ilustra convenientemente el cuadro adjunto. La indicación relativa a la pieza recoge entre paréntesis el número de las encargadas del mismo tipo. Su peso conjunto aparece indicado en marcos, onzas y ochavas, el valor de la plata se expresa en reales de vellón, aunque los documentos suelen señalarlo primero en reales de plata, y se le sumará siempre un real de aumento por onza; no hemos incluido los derechos de los contrastes, ni el de la madera, hojas de los cuchillos, herrajes u otros capítulos diferentes a la obra en plata. El precio del grabado de los escudos de armas reales en las piezas no sufrió variación alguna en estos años, siempre a 6 reales por pieza; por la cifra que puso en la badila cobró dos reales. El nombre del grabador, José González, figura tanto en cuentas de 1765 como en 1772, por lo que cabe suponer que fue encargado de hacerlo durante todo el periodo[30].

29 No hemos podido incluir las piezas que Farquet hizo para Bárbara de Braganza porque los datos publicados no permiten conocer si el valor de las piezas incluyen hechura, dorado u otras partidas además de la plata.

30 Podemos añadir que cada hoja de cuchillo del cuchillero Juan Rodríguez costó 6 reales y 8 cada mango de madera que hizo el ebanista José Bausac para el cacito y el perfumador, 80 reales el herraje de cada braserito y 12 por cada uno de los dos mangos que llevaban. Por las tablas para las palabras del oratorio se pagaron 15 reales a Sebastián Manuel Pérez, el papel costó 6 reales y 18 maravedís y 12 reales el dar color de oro y sentarlos, por recibo de Manuel Zamorano. El librero Hipólito Rodríguez recibió 180 reales a 31 de mayo de 1765 por "*un misal de media cámara con los santos de San Francisco de Toledo, encuadernado en encarnado dorado con escudos reales, manecillas de latón y registros de galón de seda*". Farquet presentó las cuentas de todos estos objetos que él encargó.

Piezas	Peso	Plata	Hechura	Dorado	Grabado
Ajuar del infante (45)	145-3-1½	23261	9478 r 17m	2400	296 (49)
Tapas para tazas (4)	2-5-6	435			
Cubiertos (2)	2-2-6	375	93 r, 24 m	216	
Oratorio (25)	84-7-7 1/2	14178 r 15 m	4759 r 19 m	1600	126
Talleres (2)	30-0-4	5050 r 17 m	4810	3000	12
Tableros (2)	15-0-1	2522 r 21 m	1681 r 25 m	1800	12
Salvillas (4)	15-1-2	2546 r 8 m	1818 r 25 m	2800	24
Portavinagreras (2)	10-7-6	1842 r 25 m	1404 r	1400	12
Cazuelas con tapa (11)	86-0-3 ½	14457 r 17 m	4819 r	1470	204
Braserillos (6)	51-0-2	8573 r 17 m	2857 r 24 m		
Ollas (3)	22-3-1	3761r	1791 r		
Salvilla y vaso	4-1-5 ½	7507 r 7m	337 r	500	12
Jarro y palangana	6-2-6	1065 r 24m	507 r 17 m		12
Bacinicas (2)	8-3-½	1408 r 20 m	335 r 10 m		12
Platos trincheros (50)	130-5-2 ½	21951 r 4 m	5226 r,18m		300
Tapas (9)	41-7-7 ½	7054 r, 24 m	3559 r 12 m		54
Orinal	1-4-4	262 r 5 m	125 r		6
Bote	0-7-5	160 r 3m	12	130	

El cuadro que sigue refleja el valor en reales de vellón por onza de las hechuras cobradas por Farquet por piezas para la real casa. Se observa que solo en el caso de los talleres, el precio de la hechura iguala al de la onza de plata. Es lógico, pues las restantes son piezas lisas, siendo la figuración el principal motivo de encarecimiento de la hechura.

Año	Tipo y nº de ejemplares	Valor hechura		Año	Tipo y nº de ejemplares	Valor hechura
1766	Talleres (2)	20		1765	Oratorio (26)	7
1765	Portavinagreras (2)	16		1755	Cazuelas (2)	7
1765	Salvillas (4)	15		1772	Cazuelas (12)	7
1766	Tableros (2)	14		1772	Braserillos (6)	7
1772	Bote	12		1754	Bacinicas (2)	5
1770	Tapas	10		1755	Bacinica	5
1772	Tapas (9)	10		1772	Bacinicas (2)	5
1772	Ollas (3)	10		1771	Cubiertos (2)	5
1772	Orinal	10		1772	Trincheros (50)	5
1772	Salvilla y vaso	10				

3. Otros clientes

Conocemos otros clientes destacados del platero. Trabajó para Bartolomé Rajoy, arzobispo de Santiago de Compostela, los condes de Peñaflorida, el duque de Medina-Sidonia y el conde de Vallehermoso, Nicolás Bucareli. Además se conservan otras piezas hechas para clientes desconocidos.

Bartolomé Rajoy, que ocupó la sede arzobispal de Santiago desde 1751 hasta su muerte en 1772, empleó las abundantes rentas de su mitra en costear importantes

obras arquitectónicas religiosas y civiles y en promover hospitales y escuelas. A su condición episcopal unió la de capellán mayor de la Real Capilla por lo que no ha de extrañar que recurriera a los servicios del platero real Farquet[31]. El 18 de mayo de 1761 entregó al cabildo compostelano un juego de cruz de altar y seis candeleros de oro para el altar mayor catedralicio. El precio del oro fue de 116.306 y ½ reales pero no se han publicado más detalles. El 31 de junio de 1762, el ensayador mayor José Tramullas y Ferrera certificó el peso y valor de esclavina y bordón de oro para la imagen del Apóstol, que costeó el prelado; es de suponer que también fueron hechas por el platero francés. La esclavina tenía 380 piezas de "cartuchería", pulidos los lisos y cincelados los mates, con cuatro conchas y cuatro cruces guarnecidas de diamantes y 389 botones cincelados de flores; el bordón estaba formado por nueve cañones. Su peso fue 58 marcos, 7 onzas, 5 tomines y 2 granos de ley de 20 quilates y reducido a la de 22 resultó 53-5-4-5-8, a 2538 reales y 22 ½ maravedís, en total 136.332 reales y 7 maravedís. Así, si son exactas las cifras, la onza costaba poco más de 317 reales, que es un precio algo mayor que el expresado en 1765.

Una sopera y un plato, marcados en 1762/1765 (colección particular), llevan las armas de los condes de Peñaflorida. Javier María de Munibe (1729-1785) fue el IX conde, fundador de la Sociedad Económica Bascongada de Amigos del País, pero su trayectoria vital en Azcoitia y Vergara no permite asegurar que encargara estas piezas.

También se han documentado labores -de platero de oro[32]- para Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán, XIV duque de Medina Sidonia (1724-1777). El 18 de febrero de 1769 hizo un toisón de oro "de campo" que pesó 1 onza 7 ochavas y 4 tomines; se ha escrito que la hechura costó 705 reales, pero estimamos posible que esa cifra fuera el precio del oro, 195 reales costó el esmalte y 180 el trabajo de esmaltado. El 7 de noviembre de 1770 cobró el platero 1360 ½ reales por tres escudos de plata para las gorras de los volantes (criados que iban en la trasera de los coches) del duque y de su mujer. El 6 de mayo de 1772 encargó una cruz de oro esmaltado de la orden de la Inmaculada Concepción, que había fundado Carlos III unos meses atrás; pesó 5 onzas y 6 ochavas de oro de 22 quilates y de 20 por el reverso y costó 4.200 reales incluyendo el peso del oro y el valor de la hechura; la diferente ley del oro impide todo cálculo sobre el precio de la hechura. El 3 de enero de 1773 se le pagó 20.000 reales y el 23 de febrero se liquidó el total de una cuenta de 74.000 reales por un anillo de oro con un brillante en forma de almendra; además, se le pagaron 76.000 reales por un toisón de brillantes[33].

---

31 J. RAPOSO MARTÍNEZ, "Mecenazgo y gusto artístico del arzobispo compostelano Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772)", en *Congreso internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 2009. Versión electrónica. Corregimos algunas de las erratas que se deslizaron en el texto. Cita también sin más detalle un copón de oro con diamantes regalado por Rajoy.

32 R. GARRIDO NEVA, *Plata y plateros en Sanlúcar de Barrameda de los siglos XVI-XIX*. Sevilla, 2016 (tesis doctoral), p. 390. La documentación se conserva en el Archivo de la Casa de Medina Sidonia.

33 Garrido consigna una cantidad de 76 reales, que es dudoso que sea exacta, a no ser que se refiera a algún arreglo.

Nicolás Bucareli y Ursúa, Henestrosa y Lasso de la Vega (1714-1798), fue octavo hijo del II marqués de Vallehermoso y de la IV condesa de Gerena. Comendador de Frades de la orden de Santiago, gran cruz de Carlos III y grande de España en 1789. Desde 1757 estaba casado con su sobrina carnal Juana, IV marquesa de Vallehermoso (1739-1810) en 1781. Desde muy joven ingresó en el ejército, donde llegó a ocupar los cargos de capitán general de los Reales Ejércitos y de la Costa del Reino de Granada. Se conoce una gran fuente, que mide media vara de diámetro que pudo formar parte de una vajilla, con marcas de Farquet y de Madrid de 1771. Lleva en el centro un gran escudo con sus armas, que pudo grabarse después de 1789 en que el marqués consorte fue elevado al rango de Grande de España, cuyo manto luce.

Citaremos a continuación las piezas conservadas en que aparece marca de Farquet: cuatro variantes distintas, aunque siempre coronadas por tratarse de un artífice real.

1. *Platos trincheros* (par). 1738/1746 (colección M.M., Madrid; otros en el comercio). Plata torneada, forjada y cincelada. 24,7 cm de diámetro. Marcas en el reverso de la orilla: castillo y J/FET fundidas las dos últimas letras, bajo corona y con marco rectangular y por el anverso en la orilla 38/MOZ frustra. Inscripción en el reverso de la orilla: TORREFIEL. De contornos, con seis segmentos conopiales. El título de conde de Torrefiel fue concedido en 1816[34].
2. *Jarro*. 1754/1769 (en el comercio). Marcas de villa, 54/NIE/VA y de artífice.
3. *Jarro*. 1760/1762 (Fernando Durán, Madrid, diciembre 2005, lote 406). Dudamos de su autenticidad.
4. *Fuente*.1762/1765 (Abalarte, Madrid, 8-7-2015, lote 669) Marcas: M/62, 62/MEL/CÓN y J/FET fundidas las dos últimas letras, bajo corona y con marco perfilado. Se reproducen las marcas y se atribuye por errata a Marquet. (lám. 1).
5. *Platos* (doce) y *jarro* llamado cafetera (en el comercio) 1762/1765.
6. *Salero*. Hacia 1765/1770 (colección M.M., Madrid). Plata torneada, recortada y relevada. 9 x 7,5 x 6 cm de altura. Marca repetida en el reverso del cuenco: corona de tres picos sobre I.F con marco curvo para la corona y más ancho y rectangular para las letras (lám. 2). La pareja en Antigüedades Viyuela (viuda de Miguel Sierra), Madrid.
7. *Sopera con contraterrina.* 1771 (colección Hernández-Mora Zapata, Madrid). Plata torneada, fundida y cincelada. 28 x 16 cm de altura con y sin tapa, 32 cm de anchura con asas, 24 cm de diámetro de boca y 16 cm de anchura en el pie. Marcas en el reverso: escudo coronado con osa y madroño y castillo sobre 71, corona de tres picos con marco perfilado sobre FAR/QUET con marco rectangular. Inscripción en el borde interior de la tapa y del cuerpo B y en el borde saliente del forro D; burilada en el forro[35].

34 Agradecemos la noticia de estas piezas y del salero luego citado a nuestro amigo el doctor F. Javier Montalvo Martín, profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, autor también de las fotografías.

35 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata…* ob. cit., nº 96.



LÁMINA 1. *Fuente (1762/1765).*



LÁMINA 2. *Salero (1765/1770).*

8. *Sopera.* 1771 (Subastas Durán. Madrid, diciembre 2001, lote 758, sin atribución a artífice). Es en todo semejante a la del número anterior, aunque no pudimos comprobar si llevaba alguna letra.
9. *Fuente.*1771 (Subastas Goya, 16-6-2016, lote 407). Plata torneada y grabada. 42,5 cm de diámetro; 1780,5 gr de peso. Mismas marcas que en las soperas anteriores. En el centro del asiento escudo de armas de don Nicolás Bucarelli y Ursúa, Henestrosa y Lasso de la Vega, con corona de marqués, cruz de Santiago, manto de armiño de grande y banderas a los lados (lám. 3).



LÁMINA 3. *Fuente (1771).*

En el Palacio Real se conserva un juego de aguamanil con las armas reales y la inscripción REAL CAPILLA, que ostenta la marca de Farquet descrita para las anteriores piezas de 1771, aunque con las de villa y corte de 1788, esto es, catorce años después del fallecimiento del maestro francés. Se ha planteado la posibilidad de que jarro y fuente se hicieran por Farquet y que las marcas se pusieran al realizar inventario a la muerte de Carlos III[36]. No consta que se llevaran en ese momento al marcador -lo que supondría alguna duda sobre la calidad de la plata empleada- y, caso de haberlo hecho, habría sido inmediatamente después de la muerte del monarca el 14 de diciembre de ese año, lo que parece difícil, pero, lo que es aún más importante, las piezas se alejan del estilo rococó que Farquet practicaba en sus últi-

36 F.A. MARTÍN, ob. cit., nº 76. Atribuye la pieza a Farquet, considerando posteriores las marcas de Villa y Corte. Sobre García de Sena (citado a veces como Serna), pp. 378 y 400.

mos años, pues responden ya a una decoración de carácter neoclásico, con pie cilíndrico el jarro y estructura circular la palangana. El platero Joaquín García de Sena (+1794) solicitó en 1777 el título de platero de la Real Casa alegando que llevaba 22 años trabajando en el obrador de Farquet y que asistía a su viuda; se le concedió. En realidad, este platero comenzó su aprendizaje en 1748 con Manuel de Esgueva y no se aprobó como maestro hasta 1770, pero, en efecto, debió trabajar con Farquet mucho antes, pues ya se le repartió una pequeña cantidad en la alcabala del septenio 1753-1759 y certifica sobre algunos de los aprendices del francés. En 1789 cobró por un par de incensarios para la Real Capilla y se documentan otros varios encargos para Palacio. Conocemos una pieza de 1771 con su marca (cetro en Méntrida, Toledo) pero ello no impide que utilizara la del maestro francés cuando eran piezas hechas en el obrador propiedad de la viuda.

Para finalizar, indicaremos que Petronila López, viuda del artífice, dirigió una instancia el 3 de marzo de 1774 al tesorero mayor y al mayordomo mayor de Palacio solicitando que por el mérito de su marido y la pobreza en que había quedado tras su muerte, se le concediera una limosna diaria. El mayordomo informó de los oficios de Farquet y de que no gozaba de sueldo alguno (aunque como indicamos satisfizo la media annata), si bien se le pagaba puntualmente por las obras que hacía. Se solía conceder seis reales diarios a las viudas de criados pero propone que se le otorguen cuatro mientras no se casara. A pesar de ello, se le dio por una vez 600 reales añadiendo "no ha lugar a señalamiento diario"[37].

37 AGP. Carlos III, Casa, leg 147, 2ª caja.

Plateros flamencos en Galicia en el siglo XVI

DIANA DÚO RÁMILA
Universidad de Santiago de Compostela

Este trabajo aborda el estudio de dos plateros de origen flamenco, padre e hijo, cuya presencia en Galicia hemos podido documentar en la segunda mitad del siglo XVI. Se enmarca asimismo en un proceso de investigación más amplio que tiene por objetivo el estudio del arte de la platería en Galicia entre los siglos XVI y XVII, prestando especial atención a la pluralidad artística que tuvo lugar fruto de la convergencia de orfebres de distintas procedencias que asumieron presupuestos estéticos y estilísticos diferentes.

Guillermo de Gante

Guillermo Van der Vaart, conocido como Guillermo de Gante, provenía de una familia de orfebres de raigambre flamenca. Oriundo de Gante, tuvo por padres al platero Gérard Van der Vaart y a Catalina Vetre, y por hermano a Matías Van der Var[1].

Las noticias que disponemos sobre este artífice lo sitúan en Valladolid a mediados del siglo XVI. En julio de 1553 se trasladó a Santiago de Compostela para llevar a cabo la obra que le había sido encargada en la cuarta capilla de la catedral[2]. A partir de esta fecha, su actividad laboral en estas tierras se ha podido documentar hasta el año de 1578, en que fallece.

En el taller compostelano aprendió el oficio su hijo Bernal Madera, pero además a lo largo de todo este tiempo Guillermo contó con un nutrido número de oficiales

1 Archivo de la Catedral de Santiago (ACS). Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. 070, ff. 35r-36r.

2 Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela (AHUS). Protocolos Notariales, Lorenzo de Ben, Prot. S-223, f. 95r-95v.

y aprendices que en numerosas ocasiones acompañaron al maestro y figuran en los documentos que escrituró. Entre los primeros, Manuel de Araujo, Cristóbal Serrano, Antonio do Son[3], Rodrigo de Acedo el Mozo e Ignacio González. Asimismo tomó por aprendices a Pedro Manuel, Alonso de Penín, Manuel Reimondez, Simón Vázquez, (vecino de Tuy, que tal vez se trate del mismo que entró en el taller del platero dos años más tarde figurando como vecino de Betanzos) y por último a Juan Farto. Este contrato de aprendizaje, el último documentado, se escrituró en fechas cercanas al fallecimiento del maestro[4].

En julio de 1553 Gante, que todavía se decía "*vecino de la villa de Valladolid y habitante en esta cibdad*", hizo un requerimiento al platero Jácome de Vargas para que le diese la llave de la tienda de la Platería que le correspondía, conforme a la sentencia emitida por los señores gobernador e oidores de Galicia, en la que poder trabajar con sus oficiales la obra que tenía contratada para la cuarta capilla de la catedral de Santiago y poner a resguardo sus herramientas. Asimismo, le instaba a que le diese las trazas de lo que estaba obligado a labrar en plata[5].

> *Que yo vengo aquí a la platería a que me dé la dicha tienda como le está mandado por los dichos señores gobernador e oidores que sea decente adonde yo pueda labrar e los oficiales que tomare para la dicha obra, e me dé y entregue la llave para que en ella tenga segura mi plata e hacienda que en ella pusiere, e pueda en ella poner forzas escopas e torno e todo más necesario sin impedimento de persona alguna, y me dé el debuxo e traça del tamaño e altura e anchura como ha de estar e yo estoy obligado a labrar en la quarta capilla y las ystorias e figura que en ella tengo de hacer y plata nescesaria, porque desde agora confieso que tengo diez e nueve marcos e medio de plata e dandome otro medio marco conforme a lo que me está mandado dar por la dicha sentencia de los dichos señores gobernador e oidores estoy prestes, e aparejado conforme a la dicha traça e debuxo que me diere de en començar a labrar la dicha quarta capilla como estoy obligado y en defeto de no lo hacer e cumplir como le está mandado públicamente requiero me pague por cada día ducado e medio e mas los daños e menoscabos que sobre ello se me recrescieren e si yo entendiere en otra obra no sea a mi culpa ni cabsa […]*
>
> *En la cibdad de Santiago, a diez días del mes de julio del año del señor de mil e quinientos e cincuenta e tres, estando presente por ante mi notario Guillermo de Gante y fizo este requerimiento a Jacome de Vargas platero y dixo que le señalaba y señalo una tienda en la platería y el dicho Guillermo de Gante que no le da sino media tienda y que no es conforme lo mandado, y el dicho Jacome de Vargas dixo que la vean oficiales si hera bastante, que*

3 Este platero es mencionado en las fuentes como Antonio do Son, Antonio Doçon y Antonio Dozón.

4 ACS. Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. 072/1, ff. 125r-126v.

5 AHUS. Protocolos Notariales, Lorenzo de Ben, Prot. S-223, f. 95r-95v. En Santiago, a 10 de julio de 1553.

el sometería a toda razón lo que mandasen, y que dende oy puede asentar su ferramienta, y que dende agora no tome obra ninguna, so pena de le pagar por lo contratado y por la suya manda y responderá lo demás.

La falta de mayor documentación relativa a este encargo nos impide esclarecer los detalles de su intervención, sin embargo pensamos que pudiera estar relacionado con la obra del retablo del altar mayor de la catedral de Santiago, que sabemos tuvo lugar en estas mismas fechas[6].

Según López Ferreiro, las obras del retablo del altar mayor proseguían en 1560, porque para el remate del mismo, que debía de hacerse para el día de Pascua de ese año, el cabildo de Santiago nombró a una comisión "*con los oficiales que venieren para hazer el dicho Retablo e traten con ellos el modo y forma y condiciones y lo más que a su buena providencia paresciere conviene hacerse, e traigan de todo ello relación al Cabildo*", siendo consultados para ello los plateros Juan Álvarez, vecino de Valladolid, Antonio de Arfe y Andrés Rodríguez, vecinos de León, y Guillermo de Gante, vecino de Santiago. A Juan Álvarez le pagaron 80 ducados "*por razón del trabajo e ocupación que tuvo en hazer las muestras para hazer el Retablo* [...] *y por haber venido a tomar y fazer el dicho Retablo*", y los demás plateros recibieron una suma de dinero "*por el bien que hicieron en la obra de este Retablo*"[7], del cual Ambrosio de Morales hizo una descripción en su *Viaje* de 1572[8].

Es probable que la obra de la capilla de la catedral de Santiago exigiese del maestro absoluta dedicación; este sería el motivo de que carezcamos de noticias suyas entre 1553[9] y 1560, año en que de nuevo conocemos su actividad a través de varias escrituras.

En enero de ese año admitió por aprendiz a Gregorio de Milmanda para enseñarle "*el oficio de platero de plata y oro, lo mejor que pudiere y supiere*", por un espacio de cuatro años[10]. En fechas próximas también se vincularon al taller otros dos plateros llamados Antonio do Son y Cristóbal Serrano[11].

---

6 A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. VIII. Santiago de Compostela, 1905, pp. 189-193.

7 Ibídem, pp. 189-193.

8 "*El Retablo del Altar no es más que una como Arca, formada de buen talle en la frontera y tumbado della: es tan larga como todo el Altar, y labrada de figuras de medio relieve, plateado todo, así que parece de plata, y en medio tiene una tabla de plata con Historias Santas también de medio relieve, y la plancha grosezuela. Delante esta tabla está el Santísimo Sacramento en la misma Custodia de plata dorada, en que le llevan en procesión el día de su Fiesta*". A. de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelippe II a los Reynos de León, y Galicia y Principado de Asturias.* Madrid, 1765, pp. 120-121.

9 En este mismo año de 1553, Guillermo de Gante está documentado en otro contrato con fecha del 12 de diciembre, para hacer una taza de plata dorada por encargo de Pedro Fernández de Llanos, vecino de Gijón. Véase, P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela, 1930, p. 221.

10 El día 9 de enero de 1560. AHUS. Protocolos Notariales, Gonzalo Puñal, Prot. 308, ff. 85v-87v.

11 Antonio do Son y Cristóbal Serrano fueron oficiales de Gante a partir de 1562 aproximadamente.

Algunos meses más tarde el maestro actuó como fiador de Diego Fernández, colega del oficio y probablemente hijo del difunto Rodrigo Fernández, platero de la catedral, con motivo del arrendamiento de una tienda en la calle de la Azabachería de Santiago[12], por lo que ambos pasarían a compartir vecindad ya que Gante residía en esa misma calle[13]. No fue ésta la única vez que el orfebre actuó como fiador o realizó préstamos a algún compañero. En 1564 fue fiador García Prego[14] e hizo préstamos a Manuel Araujo[15] y a Jácome de Vargas[16], los tres plateros. También salió por fiador de Juan Ruiz de Pámanes, cuando éste fue nombrado por el arzobispo de Santiago maestro de la obra de la catedral[17].

Establecido en Compostela el maestro siguió asumiendo nuevos encargos y tareas. El 20 de noviembre de 1561 recibió el encargo de realizar una cruz de plata para la iglesia de Santa Eulalia de Arca[18].

Para el convento de San Francisco de Vivero (Lugo) llevó a cabo dos encargos bastante representativos.

El primero de ellos en 1562, cuando le encomendaron dos cálices nuevos con sus patenas, la copa y patena para otro cáliz, un relicario de peso de dos marcos y medio más o menos, un incensario de peso de cuatro marcos y medio, una naveta de dos marcos y una peana para una cruz de peso de doce marcos, de plata blanca. Además, tenía que poner al aspa de la cruz sus remates[19].

Estuvieron vinculados a su taller hasta 1569 y 1566, respectivamente. Posteriormente éste último abrió taller propio y años más tarde hizo compañía con su hijo Bernal Madera para trabajar en el oficio. No obstante, por alguna razón Guillermo mantuvo un pleito con el primero de ellos y con otro platero (Gaspar Gómez) en 1570, tal y como se refleja en una carta de poder de agosto de ese año. El litigio probablemente terminase en un acuerdo amistoso. Esto explicaría la relación que Gante siguió manteniendo después al menos con Gaspar Gómez. ACS. Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. 044, f. 694r-694v.

12 El 25 de octubre de 1560. AHUS. Protocolos Notariales, Macías Vázquez, Prot. S- 133, f. 406v.

13 En la carta de donación de 1577 se dice vecino de la Azabachería.

14 AHUS. Protocolos Notariales, Gonzalo de Fariña, Prot. S- 323, ff. 17r-19v.

15 Ibídem, Ventura Mosquera, Prot. S- 329, ff. 285r-286v.

16 El 15 de abril de 1566 Juan Martínez y Alonso Rodríguez presentaron fianzas por Jácome de Vargas, platero que estaba preso a pedimento de Guillermo de Gante, platero, por la deuda que Jácome había contraído con Guillermo (19 marcos de plata, el valor de una tienda o por ella doce ducados y otras cosas que Guillermo le pedía). El alcalde ordinario mandó soltarle de la cárcel dando fianzas de pagar a Guillermo. Ibídem, Prot. S- 330, ff. 79r-80r.

17 Junto a Guillermo actuaron como fiadores Juan de Ballesteros, campanero, Pedro de Balonga, mercader, Ares de Pallares, sastre, y Miguel Maseda, cantero. Todos ellos se obligaron a que Juan Ruiz de Pámanes usaría el oficio *bien y fielmente*. Escritura del 19 de febrero de 1568. ACS. Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. 043, ff. 626r-627v.

18 P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., 221.

19 El 10 de noviembre de 1562, por encargo de fray Gabriel Aler, guardián del convento, para cuyo cometido le entregó al platero una serie de piezas que pesaron en total 26 marcos y dos reales: un cáliz grande de plata con su patena dorada de peso de cinco marcos, cinco onzas y dos reales; un cáliz dorado con su patena de peso de dos marcos y cinco onzas; un relicario de plata en parte dorado de peso de dos marcos y tres onzas y el pie de una cruz de peso de cinco marcos y cuatro onzas. Se acordó la fecha de entrega para mayo de 1563. AHUS. Protocolos Notariales, Macías Vázquez, Prot. S-140,

El segundo encargo tuvo lugar dos años más tarde, cuando le encargaron varios cálices, un incensario, una naveta y el pie de una cruz de plata blanca[20].

En 1563 contrató con el concejo de Pontedeume la obra de una cruz -de peso de 24 hasta 25 marcos- para la iglesia parroquial de Santiago[21].

De esta época datan las diferencias con otro colega del oficio, García Prego. Al parecer Guillermo le había encargado a éste segundo que realizara un cáliz de peso de seis marcos. Así concertados el 14 de agosto de 1563, el platero le pagó 3 ducados y le dio otro ducado más para que Jácome Felipe cincelase el pie y la basa. Asimismo le entregó una muestra y trazas para que lo hiciese conforme al modelo. Posteriormente, García Prego se ausentó con la plata sin realizar la pieza. Por este motivo Gante otorgó un poder a dos de sus oficiales, Antón do Son y Gaspar Gómez, para que pudiesen pedir al demandado el cáliz, y el 7 de septiembre hizo una información para acreditar este hecho. Su confesión fue acompañada del juramento en forma de los dos oficiales nombrados[22].

El 27 de noviembre de 1564 recibió el encargo de hacer una cruz de plata blanca de unos 33 marcos de peso para el Monasterio de Santa María de Oseira. Debía de ser conforme a la que estaba haciendo el platero para el monasterio de Celanova, y se convino que Gante entregaría la obra para el día de Nuestra Señora de agosto de 1565. Prometieron darle por su trabajo ocho ducados por marco[23].

No obstante, el platero no pudo finalizar la obra en el plazo pactado, y el 10 de octubre de 1565 fue requerido en un informe en el que justificó el retraso en la entrega[24].

Transcurrido algo más de un mes, el 14 de noviembre, el platero dio una nueva información acerca de las cruces de Oseira y de Celanova, indicando que estaban trabajando en ella él y otros cuatro oficiales con el objetivo de finalizarlas para el mes de enero siguiente, y que había enviado a buscar oficiales a Castilla y a Portugal.

> *Paresció presente Guillermo de Gante platero vecino de la dicha cibdad e dixo que él tenía necesidad de hacer información de cómo él y otros quatro*

ff. 115v-116v. P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., pp. 221-222. No obstante, por una escritura del 20 de octubre de 1564 sabemos que todavía se le adeudaban al platero 24 ducados de la fábrica de la pieza.

20 AHUS. Fondo Municipal, Varia, tomo IV, documento nº 20.

21 El 20 de marzo de 1563 Guillermo de Gante presentó a Fernando de Perlada como su fiador para la obra. Ibídem, documento nº 17; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 222.

22 AHUS. Fondo Municipal, Varia, tomo IV, documentos nº 18 y 19.

23 Encargada por fray Cristóbal de Buján, prior de Santa María de Oseira, en nombre de Diego de León, abad del citado monasterio. ACS. Varia, IG 714/187, ff. 373-377; A. LÓPEZ FERREIRO, ob. cit., p. 392; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 222-223.

24 "*Ha de llevar mucho cincel (repujado) y arquitetura, friso, cornija y arquitrabe e imagineria y brutesco e ystorias, no la tengo acabada por causa que en esta cibdad no en este rreino de Galicia no e allado no allo oficiales que me puedan ayudar a la dha obra ni la sepan tan perfetamente como yo la tengo trazada y empeçada, como a su merced consta por vista de ojos, y para la aber de acabar tengo enviado a la villa de Madrid y a la Corte de Su Magestad y a la cibdad de Salamanca a buscar oficiales a mi costa e no vienen e yo en el entretanto por mi persona y otros tres oficiales entiendo en la dha obra e no alzo mano della*". P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 222.

oficiales que al presente tenía en su tienda desde muchos días a esta parte an trabaxado e trabaxan en azer una cruz de plata grande de peso de más de treinta marcos para el monasterio de Celanova, e que a la dicha obra se da toda priesa, y se acabarán en todo el mes de henero primero que viene, y que si no se an acabado asta ahora a sido por falta de oficiales que no a allado en esta cibdad e reyno de Galicia, no embargante que los abía enviado a buscar al reyno de Castilla e Portugal, e pedía e suplicaba al dicho señor alcalde le mandase rescibir información de todo lo susodicho, y della le mandase dar un traslado signado y en pública forma[25].

Acto seguido sus oficiales Manuel Araújo, Antón do Son y Cristóbal Serrano prestaron juramento asegurando que era cierto lo esgrimido por Gante. Éste último pidió a las autoridades que fuesen a su taller para comprobar la parte de la obra que ya había sido labrada[26].

Está documentado que entregó la cruz de Oseira el 27 de febrero de 1566, que alcanzó un peso de 40 marcos, 6 onzas y 3 reales de plata, y en la cual el maestro había puesto "*para adornalla y abultalla de plata e oro*" cinco marcos, seis onzas y tres reales de más de lo concertado[27].

Para el monasterio de Celanova además le fue encargado por el abad fray Juan Sarmiento un acetre con su hisopo. Cuando el maestro entregó la obra, el día 9 de noviembre de 1565, pesó 18'5 marcos de plata y una onza de 2'5 reales, y fue marcada por Pedro Barela, marcador de la ciudad de Santiago[28].

En ese mismo año Rodrigo de Acedo el Mozo (hijo de Rodrigo de Acedo el Viejo, platero difunto) se concertó con el maestro "*para vivir y morar con él, e trabajar en su tienda e casa de su oficio de platero, y hacer todo lo más que le fuere mandado, ansi dentro de casa como fuera della, por tiempo y espacio de dos años*"[29].

De los contactos que pudo mantener el maestro en Valladolid da cuenta el poder que otorgó el 6 de enero de 1566 a favor del notario Ventura Mosquera y Juan Alonso *correo de a pie*, vecinos de Santiago, para que pudiesen cobrar de Andrés Rodríguez, platero del Almirante de Castilla vecino de Valladolid, quince coronas de oro y 66 reales que le restaba debiendo de la plata que le había enviado para cierta obra[30].

---

25 AHUS. Fondo Municipal, Varia, tomo IV, documento nº 21; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., 222-223.

26 Ibídem.

27 AHUS. Fondo Municipal, Varia, tomo IV, documento nº 24. Tal vez éste sea el mismo documento que cita P. Pérez Costanti en su *Diccionario*. La rectificación de la fecha realizada por el notario en la escritura podría explicar la distinta datación que aporta el autor. P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 223.

28 AHUS. Fondo Municipal, Varia, tomo IV, documento nº 22; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 223.

29 En fecha del 2 de abril de 1565. AHUS. Protocolos Notariales, Ventura Mosquera, Prot. S-329, f. 293r-293vbis.

30 AHUS. Fondo Municipal, Varia, tomo IV, documento nº 25; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 223.

Unos meses más tarde otorgó otro poder, esta vez a favor de su mujer, Luciana Núñez, y de su oficial Cristóbal Serrano, para que pudiesen dar cuenta de los bienes que tuvo como cumplidor que fue del testamento del inglés Guillermo Oel, así como presentar todas las cuentas y recaudos que tenía[31].

Al parecer, como consecuencia de una sentencia judicial, el platero abandonó Santiago de Compostela por espacio de un año, entre 1566 y 1567[32]. En julio de 1567 se hallaba de nuevo establecido en Compostela. El 28 de ese mes recibió un poder del platero Alonso de Cortinela para que pudiese presentar ante el alcalde de Santiago un pedimento para cobrar ciertos maravedíes que le debían[33].

De la producción del maestro en orfebrería tradicional, son ejemplo los encargos que recibió en fechas cercanas del doctor Esteban, canónigo de Santiago[34], y de Antonio de Puga[35].

Bajo petición de Gómez Pérez das Mariñas, señor de A Barca de Barbantes y vecino de Viveiro, realizó varias piezas de plata blanca -dos candeleros, dos fuentes, una jarra y una porcelana- que pudo entregar el 9 de febrero de 1568[36]. Unos meses más tarde le fue encomendada la obra de una lámpara de plata para la catedral de Lugo[37] y una cruz de plata para para la iglesia de Santiago de Franza (Mugardos, Pontedeume).

31 El 17 de abril de 1566. AHUS. Protocolos Notariales, Ventura Mosquera, Prot. S- 331, ff. 110r y 116r.

32 Como indica Pérez Costanti, tal vez este hecho esté relacionado con el proceso por el que el platero Alonso Fernández estuvo encarcelado en la Torre de la plaza (cárcel pública de Santiago) en mayo de 1566 (soltado el 8 de mayo) "*en razón de la verificación que el dicho Pedro Suárez* [alguacil y persona nombrada por la Real Audiencia] *hacía en esta ciudad sobre ciertas obras que Guillermo de Gante platero en ella había hecho y plata que había labrado, sobre que Guillermo de Gante estaba acusado en la Real Audiencia de este reyno*" (AHUS. Fondo Municipal, Varia, tomo IV, documento nº 66). Se ignora qué sucedió. El caso es que terminó con la sentencia condenatoria de destierro tal y como expone Guillermo en un testimonio del 28 de septiembre de 1566: "*Que por quanto los sres. Regente e oidores deste rreyno de Galicia abian dado contra él sentencia en que le desterraron desta cibdad de Santiago por tiempo de un año la mitad preso y la otra mitad voluntario* [...] *por ende que pedía e pidió a mi el dho escribano le diese por testimonio como el estaba de camino e se partia a cumplir el dho destierro. E yo el dho escribano doy fee que el dho Guillermo de Gante se salió de la dha cibdad de Santiago por la Puerta de la Peña della a caballo con sus botas e espuelas calçadas y se fue y salió por el barrio de Santa Clara por el camino que va para la cibdad de la Coruña*". Véase: P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., pp. 223-224.

33 AHUS. Protocolos Notariales, Ventura Mosquera, Prot. S-333, f. 260r.

34 El 8 de mayo de 1569 el doctor Esteban, canónigo en Santiago, se obligó a pagar a Guillermo Gante 58 ducados y cuatro reales y medio por razón de varias piezas, entre estas, un pelícano, un corazón, varias sortijas de oro, una cruz, y un *agnus dei*. ACS. Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. 046/1, ff. 932r-933r.

35 El 14 de mayo de 1569 Guillermo de Gante, de pedimento de Antonio de Puga, pesó un agnus dei de oro (el cual pesó 10 castellanos). El escribano dio fe del valor de la pieza. Testigos: Gabriel Freire, clérigo, Antonio do Son, platero, y Bernal Madera. Ibídem, f. 661r.

36 Contrato del 26 de diciembre de 1567. Ibídem, Prot. 042, f. 119r.

37 Recibió el encargo por parte de Vasco Rebellón, chantre de la catedral de Mondoñedo y canónigo de Santiago, y Diego Sánchez de Mera, arcediano de Dozón y canónigo de Lugo, como cumplidores del testamento de Alonso Sánchez de San Julián, difunto. Guillermo de Gante dio carta de pago el 31 de mayo de 1568. Ibídem, ff. 235r-236r.

En 1570 recibió de nuevo encargos para Lugo, en esta ocasión fue llamado por fray Francisco de Santo Domingo, prior del monasterio de Santo Domingo de Vivero, para que, entre otras cosas, reparase y pusiese en perfección la cruz del citado monasterio[38].

El 28 de mayo de ese año Guillermo de Gante admitió por aprendiz a Pedro Manuel, natural de Braga, hijo del difunto Manuel Pérez y de Catalina González, vecina de la ciudad y moradora en la calle de Vizcaínos cerca de la catedral, para enseñarle el oficio por tres años.

> *Pedro tiene afición, deseo y voluntad de saber el oficio y arte de platero, y el dicho Guillermo de Gante, aunque él es pobre y no sabe del dicho oficio ninguna cosa, apiadándose de él le recoge en su casa y se ofrece a le tener en ella y enseñarle el dicho oficio lo mejor que nuestro señor dios le diere a entender*[39].

Unos meses más tarde acogió por aprendiz a Alonso de Penín, oriundo de la feligresía de Sabucedo de Limia, por un período de tiempo de tres años y un precio de tres ducados al año[40], y como oficial a Ignacio González, vecino de la ciudad portuguesa de Braga, para enseñarle el oficio de platero por un año[41].

Por esas fechas fue contratado por Alonso Pita da Veiga, racionero de la catedral compostelana, con el objeto de realizar dos cruces de peso de 5 marcos cada una "*de la hechura que le pareciese*", dato éste último que parece significativo de la confianza depositada en el platero[42].

De la catedral de Tuy también fue requerido para que hiciese ciertas obras: dos candeleros de plata de peso de 18 marcos, que entregó el 21 de diciembre de 1571, y un cáliz de plata dorado y unas vinajeras que llevó a cabo conforme a traza, y que pudo entregar el 18 de junio de 1574[43].

El 29 de enero de 1572 fray Diego Ares, del monasterio de Monfero le encargó un incensario de plata que debía de realizar conforme a otro de la catedral de Santiago, de peso de ocho marcos[44]. El 4 de abril de ese año, Gante otorgó un poder a Alonso Palmeiro rector del beneficio de Santa Marina de Rois (sito en la diócesis compostelana), para que en su nombre pudiese concordar con el reverendo Gómez García da Torre vecino de la ciudad de Betanzos "*sobre la obra de custodia y lo más que quisiere hazer y le fuere necesario tocante al oficio y arte de platero y de la manera calidad y cantidad que quisiere, pudiere y fuere necesario, ansí él como otra qualquier persona que quisiere se le hagan obras del dicho oficio de platero*"[45]. Entre los testigos estuvo presente el hijo del platero, Bernal Madera.

---

38 El 7 de mayo de 1570. Ibídem, Prot. 048, ff. 447r-448r.
39 Ibídem, ff. 418r-419r.
40 El 16 de octubre de 1570. Ibídem, Prot. 050, f. 501r-501v.
41 El 2 de diciembre de 1570. Ibídem, Prot. 049, ff. 86r-87r. P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 225.
42 El contrato fue firmado el 10 de julio de 1570. P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., pp. 224
43 P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., pp. 224-225.
44 ACS. Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. 057, ff. 410r-411r.
45 Ibídem, Prot. 055, f. 18r-18v.

El contrato de la obra de la custodia se escrituró el 1 de mayo de ese mismo año, y fue efectuado por el citado Alonso -en nombre de Guillermo- Juan Nogueral y Fernán Rodríguez da Torre -mayordomos de la cofradía del Santísimo Sacramento-, ante el escribano Juan Pérez Álvarez[46]. No obstante, como señala Vales Villamarín, por motivos que desconocemos esta pieza no llegó a ser realizada y fue su hijo Bernal Madera el que se comprometió a construir una con parecidas características a las establecidas en el contrato, pudiendo entregar la pieza en el año 1586[47].

El 21 de marzo de 1573 recibió de aprendiz a Simón Vázquez, vecino de Tuy, por tres años "*para enseñarle toda obra así de cincel como de buril o de otra cualesquiera suertes que en el dicho oficio se suele usar y hacer*"[48]. No sabemos si se trata del mismo Simón Vázquez que el 28 de julio de 1575 entró en su taller para aprender "*el oficio y arte de platero*" por un período de tres años[49].

Ese año de 1573 asumió el encargo de hacer una cruz de plata 3 marcos de peso para la iglesia de san Cristóbal de Eixo, por hechura de la cual se le pagaron 10 ducados[50].

Sobre su actividad profesional, las últimas referencias documentales son la obra de la custodia que realizó en 1578 para la capilla de la Corticela de Santiago[51], y la fábrica de la lámpara de plata y la exornación argéntea de las tapas de un libro que hizo por encargo del monasterio de San Martín de Santiago[52].

Un documento fechado en los últimos años de la vida del platero nos proporciona información sobre sus raíces flamencas, vínculo que debió de mantener de una forma u otra a lo largo del tiempo. Así se evidencia en esta escritura, por la cual ratificó una donación que había realizado anteriormente de 100 ducados para ayuda del casamiento de su sobrina, hija de Matías Van der Var.

---

46 F. VALES VILLAMARÍN, "Temas brigantinos. La custodia de la Iglesia de Santiago breve descripción precedida de varias nótulas históricas sobre la solemnidad del Corpus". *Boletín de la Real Academia Gallega* nº 327-332 (1958), pp. 10-24.

47 F. VALES VILLAMARÍN, ob. cit., pp. 10-24; M. CHAMOSO LAMAS, *Museo de Peregrinaciones. Exposición Inaugural.* A Coruña, 1965, p. 76; F.J. LOUZAO MARTÍNEZ, *La platería en la Diócesis de Lugo. Los Arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*. Santiago de Compostela, 2004, p. 439.

48 P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 225.

49 A través del contrato que firmó Guillermo de Gante, con Juan de Lema, platero vecino de la ciudad de Betanzos. ACS. Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. 065/1, f. 311r-311v.

50 P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 225.

51 De 8 marcos, dándole la plata necesaria y por su trabajo, 3 ducados por marco, "*pero teniendo respeto al servicio de Ntra. Sra. y que es feligrés* [como extranjero] *de la dicha capilla, de todo lo que hubiere de haber, hacía quita de cinco ducados*". P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 225.

52 El libro debía de llevar en medio de la cubierta de terciopelo verde "*una nuestra señora con su niño en el brazo, san Juan con su corderito y de la otra parte san Benito y san Martin, conforme a traza*". Véase: P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 225. No fue el único trabajo de Gante para este cenobio. Por ejemplo, el 24 de abril de 1568 dio testimonio sobre el peso de un jarro y una taza de plata que le habían entregado del monasterio, que pesó en tres marcos y medio. ACS. Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. 042, f. 247v.

Parescio presente Guillermo de Gante platero vecino de la dicha cibdad morador en la calle de la acebacheria della e dixo que por quanto él de su propia boluntad abia echo donación por causas que para ello a abido a Matias Van der Var platero vecino de la ciudad de Gante su hermano ambos hijos de Guierart Van der Var ansi mesmo platero e a Catalina Vetre de cien ducados para ayuda del casamiento de una su hija y lo podiese aber e cobrar de los bienes e erencia que lle perteneciese de la dicha Catalina Vetre en dineros hacienda e con otras clausolas como se contiene e parece por la dicha donacion que paso y se otorgó delante Antonio Mansilla escribano de su magestad y del número de la ciudad de La Coruña aprobada por Gonçalo Becerra e Álvaro Alº Ballo escribanos de dicha ciudad de La Coruña y hecha en ella a honze dias del mes de octubre proximo pasado de mill e quinientos e sesenta e seis años […] conoce e reconoce aberla echo e otorgado como en ella se contiene, y la retefica aprueba e da por buena valedera, e aga fee juicio e fuera del y que el dicho Matias Van der Var aya e lleve el interés de que le a echo e otorgado la dicha donación de los bienes e acienda que le pertenece por erencia e subcesión de la dicha Catalina de Vetre su madre [...] lo otorgo por delante mi escribano e testigos que fue hecho e otorgado en la dicha ciudad año día mes sobredichos hestando a ello presentes por testigos el bachiller Miguel Fariña abogado e Simón Vazquez e Gaspar Gómez plateros vecinos de la dicha ciudad. E que hes el mesmo que otorgo el contrato y el contenido en la dicha escritura de donacion e le vio estar sano en pie con salud trabaxando en su oficio e arte de platero[53].

El 30 de julio de 1578 escrituró una carta de aprendizaje con Pedro Farto, clérigo, para asentar a su pariente Juan Farto en el taller durante cinco años[54].

Guillermo de Gante falleció ese mismo año. El 29 de noviembre los plateros Cristóbal Serrano (como principal) y Alonso de Araujo (como su fiador) se obligaron a pagar a Luciana Núñez, siendo ya viuda, 9 ducados que la misma había prestado al primero por hacerle un favor[55].

Aunque no hemos podido localizar su testamento, sabemos que dejó a Bernal Madera como cumplidor del mismo, por un documento con fecha del 23 de marzo de 1579 en que su hijo recibió carta de pago del platero Gaspar Gómez de los 12 ducados que Gante le había legado[56].

Bernal Madera

Bernal Madera fue hijo de Guillermo de Gante y de Luciana Núñez. Después de formarse en el oficio junto a su padre, tras el fallecimiento de éste acometió la

53 El 3 de agosto de 1577. ACS. Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. 070, ff. 35r-36r.

54 Ibídem, Prot. 072/1. ff. 125r-126v.

55 AHUS. Protocolos Notariales, Vázquez Varela, Prot. S-516, ff. 65r-66r.

56 P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 226.

tarea de finalizar aquellas piezas que habían quedado inconclusas, tal es el caso de la custodia de Santiago de Betanzos y de la cruz de plata de Santa María de Guísamo, que entregó en 1586 y 1589 respectivamente[57].

La primera noticia que tenemos de este platero es del año 1568, en que recibió un poder de Guillermo de Gante para cobrar de Bartolomé de Ribas, ejecutor vecino de San Martiño de Aríns, los 48 reales que le debía[58]. A partir de este momento, aparece con relativa frecuencia vinculado a su padre, actuando como testigo en algunos de los contratos que éste escrituró.

Estuvo avecindado al igual que sus padres en la rúa de la Azabachería, y paralelamente mantuvo otra casa en la rúa de Callobre[59].

En 1580 Bernal ya contaba con taller propio, año en el que están documentados sus primeros encargos[60] y en el que acogió a Juan, hijo de Pedro Rodríguez de Tarrio, para enseñarle "*el oficio y arte de platero*" por un espacio de tiempo de 6 años[61]. Juan Rodríguez Tarrio aparece en la documentación de nuevo el 29 de abril de 1581, en que actuó como testigo en un testimonio notarial que hizo Bernal Madera del peso de una cruz con destino a la iglesia de San Paio de Aranga[62].

En esas mismas fechas contrajo matrimonio con Isabel Gallos, hija de Martín Gallos, regidor de Santiago[63], con la cual tuvo al menos tres hijos: Mariana Madera Galos[64], Luciana Núñez[65], y Francisco Galos Madera. Durante estos primeros años

---

57 La cruz de Guísamo había sido encargada previamente a Guillermo de Gante, tal como sabemos por una carta de pago que dio Bernal Madera después de entregada la pieza, el 28 de marzo de 1589. ACS. Protocolos Notariales, Juan Rodríguez de Moiño, Prot. 102, ff. 524r-525v.

58 Carta de poder del 15 de octubre de 1568. Ibidem, Gonzalo de Reguera, Prot. 044, f. 22r-22v.

59 El 4 de junio de 1581 Bernal Madera dio en alquiler a Sancha Douteiro viuda de Gonzalo Afonso herrero vecino de Santiago la casa que éste tenía en la rúa Callobre de Santiago por tres años y una renta al año de cuatro ducados. AHUS. Protocolos Notariales, Vázquez Giráldez, Prot. S- 535, ff. 591r-592v.

60 El 26 de enero de 1580 Mateo Valado, labrador vecino de San Vicenso de Marantes se obligó a pagar a Bernal Madera vecino de Santiago 7 ducados por una cadena de plata dorada con su *joel* y unas almendrillas de plata doradas que le había vendido. Ibídem, Prot. S- 533, f. 80r.

61 Contrato de aprendizaje del 24 de marzo de 1580. Ibídem, ff. 339r-340v; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 352.

62 ACS. Protocolos Notariales, Juan Rodríguez de Moiño, Prot. 082, f. 499r-499v.

63 Isabel Galos era hija de Martín Gallos da Cana, regidor de Santiago, y hermanastra de María Oanes da Cana, de Potenciana Gallos y de Catalina Martínez Gallos da Cana (hermanas por parte de padre). Habiendo fallecido los padres de ésta, fue su hermanastra Potenciana Gallos la encargada de disponer su dote, tal y como se desprende de una carta de pago que otorgaron Isabel y Bernal el 31 de enero de 1585. Ibídem, Prot. 091, f. 107r. Potenciana Gallos en su testamento firmado el 24 de octubre de 1590 testó en favor de Isabel Galos ciertos bienes y tierras. Ibídem, Prot. 101, ff. 593r-605r.

64 Mariana estuvo casada con Francisco Velázquez de Uceda, médico vecino de Noya. El 19 de febrero de 1598 Mariana y Francisco otorgaron una carta de pago a favor de Bernal Madera de 500 ducados, como parte del pago que Bernal Madera les había prometido en dote. AHUS. Protocolos Notariales, Pedro das Seixas, Prot. S-684, f. 93r; ACS. Protocolos Notariales, Pedro Díaz de Valdivieso, Prot. 128, f. 233r-233v.

65 Luciana Núñez residió en la Casa de Huérfanas hasta el año 1606 en que se casó con el escribano Gregorio Rodríguez, recibiendo una dote de 90 ducados (más los vestidos de Luciana) del licenciado Alonso López, canónigo de Santiago como administrador de la Casa de Huérfanas. Se otorgó

pudieron gozar de una economía lo suficientemente desahogada como para comprar algunos terrenos, concretamente entre 1581 y 1582 en la zona de Vedra y A Estrada[66].

El 8 de diciembre de 1582, fray Francisco de Alexanco, mayordomo del monasterio de San Martín Pinario de Santiago, contrató a Bernal Madera y a Cristóbal Serrano (que había sido oficial de platero con Gante) para que hiciesen un caldero de agua bendita con sus aros e hisopo de peso de 16 hasta 17 marcos de plata por 15 ducados[67]. Dos años más tarde realizó por encargo de este mismo monasterio y en compañía de Enrique López unas andas de plata[68], platero con el que había podido establecer contacto años antes. El vínculo de Bernal Madera con la familia de los Cedeira, que podemos documentar al menos entre 1579 y 1595, fue especialmente estrecho con el menor de los vástagos de Jorge Cedeira el Viejo, hecho que se refleja en 1591, cuando Isabel Gallos fue madrina en el bautizo de Francisca, hija de Enrique y de Catalina Rodríguez[69].

Asimismo le fue confiada la obra de dos porcelanas de plata para San Cristóbal de Portomoruro "*la una toda dorada y la otra blanca acizeladas ambas y de peso de veinte y cinco ducados*"[70]. Este mismo año Bernal Madera terminó y entregó la custodia de Betanzos que anteriormente le había sido encargada a su padre (lám. 1).

La custodia de Santiago de Betanzos está formada por un pie hexagonal que termina en una base de perfil mixtilíneo, astil moldurado del que parten voluminosas eses recortadas y un templete arquitectónico con cuatro cuerpos en proporción decreciente. Se ha señalado la influencia de la que hiciera Antonio de Arfe para la catedral de Santiago, previo encargo de 1539[71].

El 16 de junio de 1587 dio carta de pago a favor del platero Luis Cedeira, platero de la plata y los veintisiete ducados que había tomado en depósito[72].

---

carta de pago el 3 de julio de 1606. ACS. Protocolos Notariales, Pedro Díaz de Valdivieso, Prot. 131, ff. 479r-479v y 673r-673v.

66 Un terreno en san Miguel de Sarandón (Vedra) por 20 ducados. AHUS. Protocolos Notariales, Vázquez Giráldez, Prot. S- 535, ff. 495r-496v; seis terrenos con sus sembraduras en san Mamede de Ribadulla (Vedra). Ibídem, ff. 566r-567v; un terreno en Santa María de Lomil (A Estrada). Ibídem, Prot. S- 537, ff. 354r-357v.

67 ACS. Protocolos Notariales, Juan Rodríguez de Moiño, Prot. 079, ff. 484r-485v.

68 Por encargo del 27 de febrero de 1584. P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 352; D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*. Tesis de doctorado. Universidad de Santiago de Compostela, 2014, p. 840.

69 D. DÚO RÁMILA, ob. cit., pp. 277, 310-327, 1373-1374 y 1402.

70 Tal y como sabemos por una obligación de pago con fecha del 12 de diciembre de 1586 por la que Andrés García de Seárez, rector de la iglesia, se comprometió a pagar al platero una suma de 40 ducados. P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 353.

71 F. VALES VILLAMARÍN, ob. cit., pp. 10-24; F.J. LOUZAO MARTÍNEZ, ob. cit., p. 439; M.D. VILA JATO, "La orfebrería renacentista en Santiago", en F. SINGUL LORENZO (ed.), *Platería y Acibeche en Santiago de Compostela. Objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y la peregrinación (s. IX-XX).* A Coruña, 1998, p. 174.

72 ACS. Protocolos Notariales, Juan Rodríguez de Moiño, Prot. 098, f. 382r-382v.

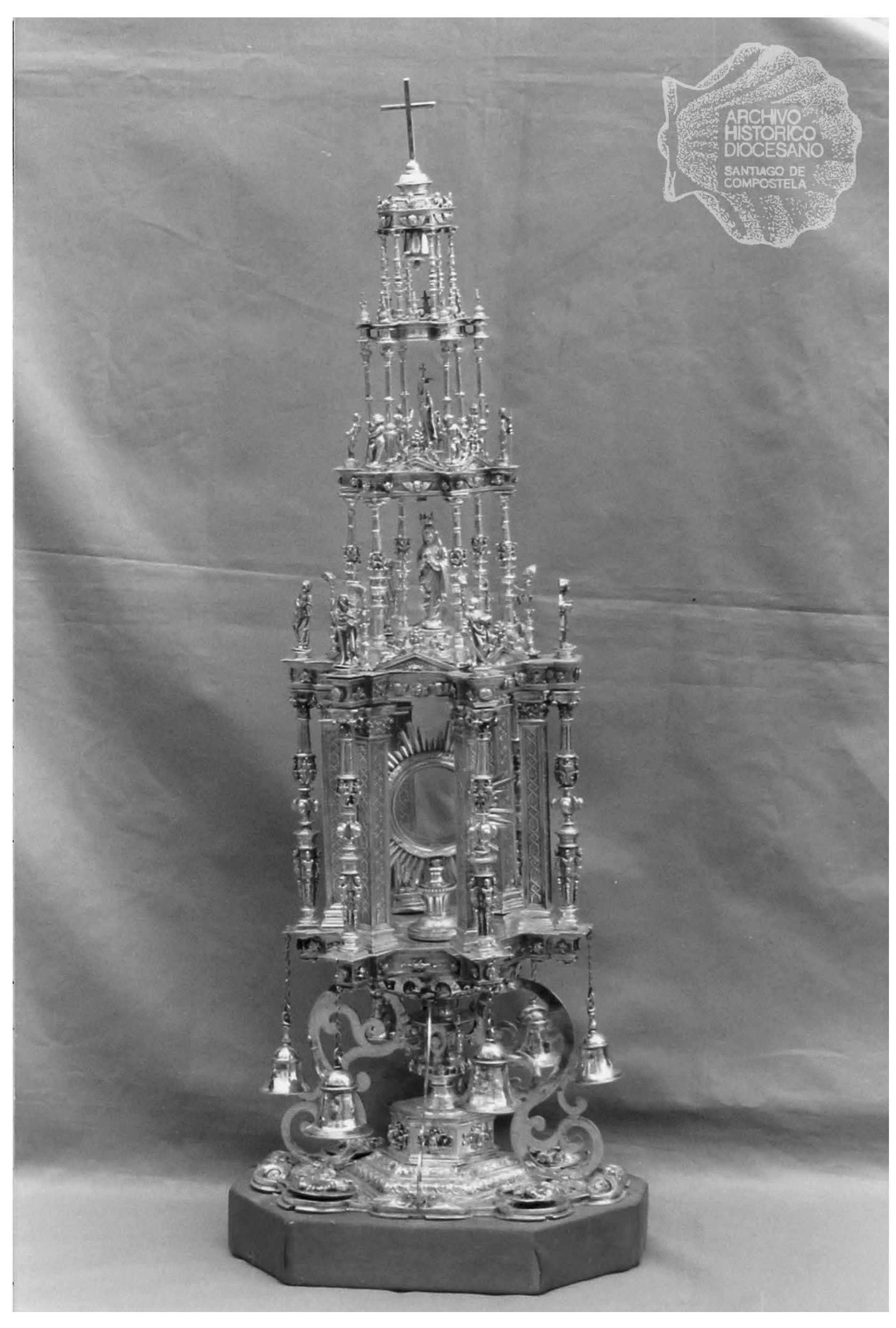


LÁMINA 1. *Santiago de Betanzos. Custodia* (Foto IBMIC).



LÁMINA 2. *San Salvador de Escuadro, Silleda. Cruz* (Foto IBMIC).



LÁMINA 3. *San Salvador de Escuadro, Silleda. Cruz. Detalle del reverso* (Foto IB-MIC).

Entre los encargos de obra que recibió el platero destaca el que firmó con ocasión de hacer la cruz de San Salvador de Escuadro, Silleda (Pontevedra), diócesis de Lugo, el 10 de abril de 1590 (láms. 2 y 3). En el contrato se estipuló que el platero debía de hacerla "*con los quatro Evangelistas en los braços, de una parte, y de la otra el Dios Padre e a los pies la Magdalena e a los lados Nuestra Señora y San Juan, con sus romanos; y ha de tener su mançana*"[73]. Obra de estilo renacentista, de excepcional factura, por cuyas características estructurales ha sido relacionada con la escuela castellana[74]. El estilo y la plasticidad de las figuras especialmente de la Inmaculada emparenta esta pieza con la custodia de Betanzos, aunque la cruz de Silleda parece mostrarnos mayor evolución en la madurez del artista.

El 8 de marzo de 1595 cuando el platero Duarte Cedeira el Mozo (hijo de Luis Cedeira) contrató unas piezas de plata para el alcalde Martín Becerra, Bernal Madera actuó como testigo. Se trata del último documento que conocemos hasta la fecha en que Bernal figura como platero[75], ya que posteriormente por motivo desconocido, tal vez relacionado con el fallecimiento de su esposa, recibió las órdenes sagradas, apareciendo a partir de estas fechas en las escrituras como clérigo. Falleció pocos años más tarde, entre 1598 y 1602[76].

73 P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., p. 353. Louzao Martínez cataloga esta pieza en su obra sobre la Diócesis de Lugo. Véase: F.J. LOUZAO MARTÍNEZ, ob. cit., p. 537-541.

74 F.J. LOUZAO MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 537-541.

75 AHUS. Protocolos Notariales, Gregorio Vázquez Giráldez, Prot. S-563, f. 249r-249v.

76 El 4 de enero de 1602 Diego de Paz, curador de los hijos menores de Bernal Madera e Isabel Gallos, difuntos, presentó un requerimiento para que le otorgasen un traslado del testamento que firmó María Oanes da Cana, tía de los citados menores. ACS. Protocolos Notariales, Juan Rodríguez de Moiño, Prot. 101, ff. 476rbis-477vbis.

Platería conquense del siglo XVI en la provincia de Guadalajara

NATIVIDAD ESTEBAN LÓPEZ
Doctora en Historia del Arte

La diócesis de Sigüenza-Guadalajara hasta 1955, en que su demarcación se hace coincidir con los límites geográficos provinciales, se extendía al norte por las tierras de Ayllón (Segovia) y zonas de las provincias de Soria y Zaragoza y por el este-sur no incluía la margen izquierda del río Tajo, que pertenecía a la diócesis de Cuenca. Por ello, en toda esta zona y localidades próximas, encontramos datos documentales y obras realizadas por plateros conquenses de los siglos XVI, XVII y XVIII.

En el presente trabajo vamos a ocuparnos de las realizadas en el siglo XVI. Cruz Valdovinos dio a conocer la cruz procesional de La Puerta, realizada por Francisco Becerril hacia 1540[1], y López-Yarto dos cálices de Millana, uno marcado por Alonso, del primer cuarto del siglo XVI, el segundo, sin marcas, del segundo tercio del mismo y otro cáliz de Salmerón, marcado por Juan Pérez como artífice y Juan de la Torre como marcador, de la misma época que el anterior y el cáliz-custodia de Peñalén, sin marcas, del último cuarto[2]. Por nuestra parte hemos localizado once cálices, dos custodias y una naveta; de las catorce piezas, cinco llevan marca, el resto las hemos atribuido por la casi total identidad con otras conocidas o por presentar características propias de la platería de Cuenca.

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España.* Madrid, 1982, p. 88.

2 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca.* Cuenca, 1998, pp. 71-72, 247-250, 379-380, figs. 17, 156, 159 y 285.

Catálogo de obras:

1.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada, relevada y gravada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 20 cm., diámetro de copa 8,2 cm. y de pie 14,5 cm. En el interior del pie ESTOR/GA. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Salmerón (lám. 1).

Copa lisa, una línea de punteado indica el inicio de la subcopa adornada con gallones y motivos geométricos incisos. Astil cilíndrico con molduras; nudo esferoidal achatado con ocho gallones en la zona superior y otros ocho en la inferior, separados por un friso de molduras poco marcadas. Pie circular con pestaña lisa, dos zonas de perfil convexo adornadas con roleos y vegetales, y termina en forma troncocónica, de perfil curvo, rehundido en la base y con gallones incisos.

Presenta una marca en la que puede leerse Estorga y coincide con la empleada por Juan de Astorga, platero conquense documentado entre 1585 y 1633. Creemos que su tipología es propia de las obras realizadas en el segundo tercio del siglo XVI, por lo que no pudo ser realizado por el citado platero, sino que, probablemente, corresponda a su padre Martín de Astorga, activo entre 1546 y 1584 y que éste utilizara la misma marca[3].

2.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 20 cm., diámetro de copa 8,6 cm. y de pie 15 cm. Parroquia de Santo Domingo de Silos de Millana.

Copa acampanada con ocho gallones incisos en la zona inferior, que formarían la subcopa y líneas incisas enmarcando los gallones. Astil formado por dos jarritos y, entre ambos, nudo esferoidal achatado con doce gallones en la zona superior y otros doce en la inferior, separados por un hilo de perlas; termina el astil con una arandela gallonada. Pie circular de perfil escalonado, pestaña lisa, una zona convexa con decoración incisa de roleos, vegetales y tres cartelas que cobijan cruz, hisopo y vergajo y dos mascarones masculinos; otra zona, también convexa más estrecha, en la que se repite la ornamentación incisa de roleos y vegetales, y cuerpo troncocónico de perfil curvo por el que se une al astil.

No ofrece marcas y su tipología es similar a la del anterior, cuyas únicas diferencias están en el número de gallones del nudo, la ornamentación en cartelas del pie y los jarritos del nudo; a pesar de ello lo situamos cronológicamente en la misma época, segundo tercio del siglo, sin que podamos precisar quien fue su artífice.

3.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada; interior y borde de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 22 cm., diámetro de copa 9,1 cm. y de pie 15,2 cm. Parroquia de Ntra. Sra. de la asunción de Tordelpalo.

Copa ligeramente acampanada y subcopa forma por doce gallones unidos mediante moldura. Astil formado por dos jarritos enmarcados por arandelas y nudo

3 Ibídem, pp. 200-202. Vio el cáliz pero no su marca.

esferoidal achatado y gallonado, seis gallones en la parte superior y otros tantos en la inferior, con moldura en el centro. Pie circular con pestaña lisa, una zona convexa adornada con roleos y vegetales, otra, más estrecha, con gallones incisos y termina en forma troncocónica gallonada.

De tipología es similar a la de las obras anteriores y guarda una gran semejanza con el conservado en la Colegiata de San Bartolomé de Belmonte, del que sólo difiere en la ornamentación del pie, clasificado cronológicamente por la doctora López-Yarto a finales del segundo tercio del siglo[4]. Nosotros precisamos algo más y situamos, el que nos ocupa, hacia 1560.

4.- Cáliz y patena. Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada; interior de la copa dorada. Deteriorado estado de conservación, está golpeado. Altura 21,5 cm., diámetro de copa 9 cm., de pie 15,5 cm. y de la patena13,5 cm. En el interior del pie ESTOR/GA. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Chera (lám. 1).

Copa acampanada y lisa; subcopa adornada con cuatro gallones superpuestos y separada de la copa mediante un bocel. Astil formado por un jarrito con arandela gallonada en el inicio; nudo de jarrón de cuerpo semiovoide adornado con gallones en la parte inferior y roleos y querubines incisos, en la superior un cuello troncocónico de perfil cóncavo terminado en arandela gallonada; culmina el astil un pie de jarrón y gollete cilíndrico entre molduras. Pie circular de perfil ondulado, integrado por una pestaña, zona convexa adornada con roleos incisos y cuatro cartelas circulares que albergan cruz entre árboles, dos mascarones que podrían ser apóstoles o profetas y la cuarta lisa, por último otra zona convexa gallonada.

Presenta una marca idéntica a la del número uno; según López-Yarto corresponde a Juan de Astorga, pero nosotros, por la tipología que presenta semejante a los cálices de Torralba (Cuenca) y el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, de mediados del siglo[5], pensamos que no puede ser del citado platero sino de su Padre Martín de Astorga. El aquí estudiado presenta menor ornamentación y menor número de gallones que los citados.

5.- Custodia. Plata dorada fundida, torneada, relevada, cincelada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 60 cm., diámetro de viril con crestería 22 cm., sin ella 11,5 cm. y de pie 19,2 cm. Parroquia de San Pedro Apóstol de Poveda de la Sierra (lám. 1).

Viril circular moldurado con un cerco de tornapuntas y querubines, terminados en pináculos y bola en dos de ellos; en la zona superior remate de bola y cruz latina de brazos rectos y rayos en sus ángulos; en la parte baja penden dos campanillas. Astil formado por dos jarrones y un toro con decoración de gallones y vegetales; en el toro dos cornucopias en las que apoyan dos ángeles cuyos brazos se levantan hacia el ostensorio. Nudo prismático cuyas caras muestran hornacinas aveneradas

4 Ibídem, pp. 250-251, fig. 161.
5 Ibídem, pp. 255-256, figs. 171 y 172.

que cobijan Virgen con el Niño, San Juan Bautista, Santa Elena y figura en pie no identificada; las hornacinas enmarcadas por costillas; entablamento y cúpula rebajada gallonada y basamento con especie de ménsulas coincidiendo con las costillas; se continúa el astil con un jarrito. Gollete cilíndrico entre molduras gallonadas y cuatro tornapuntas. Pie circular con una zona moldurada, otra con vegetales y cuatro cartelas que albergan a los cuatro Evangelistas con sus símbolos, y otra zona de perfil bulboso con decoración de vegetales y mascarones.

Se trata de una magnífica obra en la que la ausencia de marcas no impide que la identifiquemos como obra conquense, ya que su tipología está cerca del estilo de los Becerril y más concretamente de Cristóbal, conocido entre 1539 y 1585. El viril y las cornucopias la relacionan con la de la iglesia de El Salvador de Cuenca que López-Yarto atribuye al citado platero, y el pie recuerda a la de Portillo, de autor desconocido[6] y clasificada en el último tercio del siglo, época en la que pensamos se realizó también la que nos ocupa.



LÁMINA 1. *¿MARTÍN DE ASTORGA? Cáliz (Segundo tercio del siglo XVI). Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Salmerón. ¿MARTÍN DE ASTORGA? Cáliz (Segundo tercio del siglo XVI). Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Chera. ¿CRISTÓBAL BECERRIL? Custodia (Último tercio del siglo XVI). Parroquia de San Pedro Apóstol de Poveda de la Sierra.*

6 Ibídem, pp. 179-180 y 394-395, figs. 132 y 315.

6.- Cáliz. Plata dorada fundida, torneada, relevada, cincelada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 24,5 cm., diámetro de copa 9,3 cm. y de pie 15,9 cm. Parroquia de la Asunción de Sacedón (lám. 2).

Copa acampanada y lisa; subcopa bulbosa con crestería en el borde y decoración de querubines alternados con calaveras y frutos. Astil formado por un jarrito de motivos vegetales; nudo campaniforme invertido con gallones en la parte inferior y tres zonas con decoración de rosetas, en la zona superior un cuello cóncavo con tornapuntas a manera de pequeñas asas, entre ellas mascarones alternando con querubines; culmina el astil con un cuello moldurado en el centro, corto gollete cilíndrico con pestaña gallonada en la parte superior, tornapuntas de ces y entre ellas vegetales. Pie circular de borde moldurado y tres zonas, la primera con cartelas que albergan tres mascarones y cruz sobre montaña de piedra entre flores, frutos y pinjantes; la segunda con querubines y frutos y en la última espejos.

Carece de marcas pero resulta casi idéntico al de Castillo de Garcimuñoz, estudiado por López-Yarto que lo atribuye a Cristóbal Becerril[7]. Pensamos que el que nos ocupa tiene que ser obra del mismo platero u otro muy próximo a él y realizado en el último cuarto del siglo.

7.- Cáliz y patena. Plata en su color fundida, torneada y grabada, interior, borde de la copa y anverso de la patena dorada. Buen estado de conservación. Altura 23,5 cm., diámetro de copa 9 cm., de pie 15,6 cm. y de la patena 14,5 cm. En el interior del pie NOE/M. Parroquia de Ntra. Sra. de la Leche de Valderrebollo.

Copa acampanada y lisa y subcopa bulbosa con finas molduras en la zona superior. Astil formado por una arandela lisa y un cuello de perfil cóncavo con galones planos. Nudo ovoide anillado por dos boceles paralelos; continúa el astil con una arandela, un pequeño cuello y gollete cilíndrico entre molduras y espejos incisos y picado de lustre. Pie circular dividido en tres zonas, la primera de perfil convexo, otra de cuarto de bocel y, por último, la tercera de perfil sinuoso adornada con gallones planos. La subcopa, nudo y pie con decoración de motivos geométricos y vegetales.

Presenta una marca que pertenece a Noé Manuel Stuve, uno de los plateros conquenses más importantes del último cuarto del siglo XVI y primeros años del XVII. Nuestro cáliz es prácticamente igual al que se expuso en la sala de arte Deadalus de Barcelona[8], con él coincide, incluso en las medidas. Cronológicamente lo situamos hacia 1580-1590.

8.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada, cincelada y grabada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 24 cm., diámetro de copa 9 cm. y de pie 15,2 cm. En el interior del pie, D./.ESP.. Burilada en el lado opuesto a las marcas. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Pareja (lám. 2).

---

7 Ibídem, pp. 300-301, fig. 217.

8 M.T. MALDONADO NIETO y A. MONTUENGA BARRERA, *Plata Espanyola des del segle XV al XIX*. Barcelona, 1979, pp. 16-17.



LÁMINA 2. *¿CRISTÓBAL BECERRIL? Cáliz (Último cuarto del siglo XVI). Parroquia de la Asunción de Sacedón. NOÉ MANUEL STUVE. Cáliz (1589-1590). Parroquia de Ntra. Sra. de la Leche de Valderrebollo.* DIEGO DESPAÑA. *Cáliz (Hacia 1590). Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Pareja.*

Copa ligeramente acampanada, separada de la subcopa mediante bocel. Astil de cuello de jarrón moldurado; nudo ovoide adornado con ces y picado de lustre muy plano; se continua el astil como en el inicio, pero más corto; gollete cilíndrico entre molduras. Pie circular de perfil escalonado, con pestaña, zona convexa, anillo, zona bulbosa y otra plana por la que se une al gollete; todo él con la misma decoración del nudo.

La marca que muestra debe de pertenecer al platero de Huete (Cuenca), Diego Despaña, conocido entre 1579 y 1597[9]. Estructuralmente está cerca de algunas obras de Noé Manuel en cuanto a la forma del nudo y tipo de ornamentación, como puede observarse en el que se expuso en la sala Deadalus, ya mencionado, y en el de Olmeda del Rey, con el que coincide en la forma de la copa, aunque este último carece de decoración. Pensamos que el platero conocía la manera de trabajar de los artífices de la capital y, con peculiaridades, como la ausencia de boceles en el nudo, seguía esa línea, realizando la pieza que nos ocupa hacia 1590.

9 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., pp. 27 y 364.

9.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada, grabada y ligeramente relevada; interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 23 cm., diámetro de copa 9 cm. y de pie 14,4 cm. Parroquia de Santo Domingo de Silos de Millana.

Copa acampanada y subcopa lisa separada de la copa mediante una moldura de vegetales ligeramente relevados. Astil formado por un toro y cuello con moldura en el centro. Nudo ovoide con decoración de vegetales; un corto cuello culmina el astil y gollete cilíndrico entre molduras. Pie circular integrado por dos zonas escalonadas de perfil convexo, la primera adornada con vegetales, motivos geométricos y cartelas con símbolos de la Pasión y en la segunda espejos y los mismos motivos geométricos y vegetales anteriores, todo grabado.

Aunque carece de marcas no dudamos que fue realizado por algún platero de Cuenca, puesto que coincide en todo o en parte con los de Olmeda del Rey, La Almarcha y Cañada del Hoyo[10], realizados todos en el último cuarto del siglo, periodo al que pensamos pertenece el que estudiamos, por el platero Noé Manuel Stuve; lo que no nos atrevemos es a adjudicárselo al mencionado platero.

10.- Cáliz. Plata en su color fundida, torneada y grabada; interior y borde de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 21 cm., diámetro de copa 8,3 cm. y de pie 15 cm. En el pie, repetido, escudo partido en cuatro campos con cabeza de dragón lanzando fuego, figura no identificada, castillo y cinco corazones. Parroquia de Ntra. Sra. de la Natividad de Armallones.

Copa ligeramente acampanada separada de la subcopa lisa, mediante un fino bocel; astil formado por un cuello entre molduras. Nudo ovoide anillado por dos boceles paralelos; culmina el astil con un pie y gollete cilíndrico entre molduras. Pie circular de perfil escalonado con tres zonas, las dos primeras convexas y la tercera plana; en la primera decoración de roleos y cuatro cartelas, en dos de ellas los escudos citados y en las otra dos cruz griega y San Antonio; en la segunda roleos y vegetales.

La copa y el pie coinciden con el de Olmeda del Rey; la forma del nudo es la misma que la del de Cañada del Hoyo aunque éste carece de los boceles paralelos. La novedad estaría en la ornamentación, sobre todo por la aparición de escudos que no hemos identificado, podría tratarse de las armas del donante, pero carecemos de documentación que nos lo aclare. Cronológicamente lo situamos en el último cuarto del siglo.

Para esta misma parroquia, Cristóbal Becerril, realiza en 1574 una custodia, que no se conserva; en las cuentas de ese año se descargan quince ducados para ese fin y se le terminó de pagar en 1584 con once mil maravedís[11]. Y en 1611 abonan a Juan de Astorga seiscientos doce maravedís para la ejecución de un incensario que tampoco se conserva[12].

10 Ibídem, pp. 243-245, figs. 262-264.

11 Archivo Diocesano de Sigüenza (ADS). Libro I de cuentas de fábrica de la parroquia de Armallones, 1571-1610, s.f.

12 ADS. Libro II de cuentas de fábrica de la parroquia de Armallones, 1611-1697, s.f. Agradecemos el conocimiento de estos datos a don Juan Antonio Marco Martínez.

11.- Cáliz y patena. Plata en su color fundida y torneada. Buen estado de conservación. Altura 22 cm., diámetro de copa 9 cm., de pie 15 cm. y de la patena 13,5 cm. En el interior del pie, junto al tornillo, NOE/M. en parte frustra. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Chera (lám. 3).

Copa ligeramente acampanada con una moldura que la separa de la subcopa lisa con moldura en la base. Astil de cuello de jarrón moldurado y nudo ovoide liso; se continúa el astil con una escocia entre molduras. Pie circular de borde vertical con pestaña lisa, una zona convexa y otra plana anillada en la base y terminada en forma troncocónica a modo de gollete.

Como la marca indica es obra del platero Noé Manuel Stuve, documentado entre 1568 y 1595; su tipología estaría dentro del grupo segundo referido por López-Yarto[13] caracterizado por tener el pie elevado, dividido en tres tramos, astil de cuello de jarrón, nudo ovoide, gollete cilíndrico y ausencia de decoración que en el primer grupo es abundante y relevada y en el tercero grabada; aunque con algunos matices, como la ausencia de molduras en el nudo y el pie menos elevado. Cronológicamente lo situamos hacia 1590.

12.- Cáliz. Plata en su color fundida y torneada, interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 25,5 cm., diámetro de copa 9,5 cm. y de pie 15,5 cm. Parroquia de San Antonio Abad de Alique.

Copa acampanada con moldura que lo separa de la subcopa lisa. Astil de cuello de jarrón moldurado; nudo ovoide con moldura a media altura, se continúa el astil con un corto pie y gollete cilíndrico entre molduras. Pie circular de perfil escalonado con pestaña, una zona convexa y otra ondulada; todo liso.

La ausencia de marcas no nos impide catalogarlo como obra conquense e incluirlo dentro de la tipología del segundo grupo al que nos hemos referido en el cáliz anterior y realizado hacia 1590.

13.- Naveta. Plata en su color fundida, torneada, relevada y grabada. Buen estado de conservación. Altura 12,5 cm., ancho 6,1 cm., longitud 16,5 cm., popa 7 cm., proa 5 cm., puente 4,5 cm. y diámetro de pie 8 cm. En la tapa de popa, escudo en forma de olla partido con león y árbol en lado diestro y barras diagonales en el siniestro. Parroquia de San Pedro Apóstol de Poveda de la Sierra (lám. 3).

Cuerpo en forma de nave, de puente muy marcado y tapa inclinada, la de proa, que se practica, muy levantada, adornada con cartela oval de volutas con cruz en aspa, roleos y vegetales en su interior; en la de popa el escudo descrito; todo inciso. La superficie del cuerpo adornada con escamas. Astil cilíndrico moldurado con una marcada arandela en la zona central y pie circular de borde moldurado y zona convexa lisa.

13 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., pp. 321-350.

Obra sin marcas lo que no nos impide situarla como realizada en Cuenca puesto que conocemos otras similares de esa procedencia, así las de Arguisuelas y Fresneda de Altarejos, estudiadas por López-Yarto, realizadas entre 1570 y 1580[14], de las que sólo difiere en la ornamentación del cuerpo de la nave; lo que no nos atrevemos es a adjudicársela al mismo platero, Fernando Ruiz de Santo Domingo. Cronológicamente la situamos hacia 1590.



LÁMINA 3. *NOÉ MANUEL STUVE. Cáliz. (Hacia 1590) Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Chera. Naveta (Hacia 1590). Parroquia de San Pedro Apóstol de Poveda de la Sierra.*

14.- Custodia. Plata en su color fundida, torneada y grabada. Buen estado de conservación, aunque falta cruz de remate. Altura 31 cm., diámetro de sol con rayos 19 cm., sin ellos 11 cm. y de pie 14,5 cm. Parroquia de San Vicente Mártir de Valtablado del Río.

Custodia portátil de tipo sol con un cerco de treinta y cuatro rayos alternando rectos y flameados, en la zona superior central pequeño pedestal donde encajaría la cruz. El astil se inicia con un jarrito, una arandela y escocia; nudo ovoide moldurado en el tercio superior y con líneas incisas paralelas a media altura y en el tercio inferior; se continúa el astil con una escocia y gollete cilíndrico moldurado. Pie circular escalonado con dos zonas convexas lisas.

14 Ibídem, pp. 316-317, figs. 232 y 233.

El pie, astil y nudo es similar a obras realizadas por plateros conquenses en los últimos años del siglo, ello nos lleva a pensar que proceda de ese centro y realizada hacia 1600. El sol nos parece posterior; lo hemos encontrado en obras de principios del siglo XVII en distintos centros plateros, aunque también podría suceder que fuera la evolución seguida por los artífices que trabajaban en Cuenca en la época.

Aunque somos conscientes de no haber aportado grandes novedades en cuanto a la evolución de la platería conquense, si hemos contribuido a la ampliación de su catálogo.

Fuentes de aguamanos aragonesas (siglos XVI-XVII)

CRISTINA ESTERAS MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

Pese a que las platerías de la ciudad de Zaragoza y de las de Daroca han merecido importantes trabajos de investigación[1], todavía quedan por salir a la luz muchas otras piezas que vayan completando el rico acervo de sus talleres y con él se pueda comprobar la brillantez de sus plateros aragoneses. Sin duda, es mucho más conocida su platería religiosa, por encontrarse localizada en templos y monasterios, que la destinada a los ajuares profanos, porque al estar en manos privadas sufren una mayor dispersión. Es por eso por lo que encontrar ejemplares inéditos de exquisita calidad técnica y decorativa como los que vamos a presentar en este trabajo no sólo servirán para enriquecer el conocimiento de estas platerías (de gran desarrollo en el siglo XVI), sino que vendrán a avalar la enorme categoría artística que se alcanzó en ellas.

Las piezas elegidas en esta ocasión van a ser tres fuentes para la ceremonia del aguamanos[2], formando juego dos de ellas. Todas se conservan actualmente en manos de particulares. En primer lugar, nos ocuparemos de la obra más antigua que se corresponde justamente con los ejemplares que conforman la pareja.

1 Véase, entre otros, A. SAN VICENTE, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545-1599*. Zaragoza, 1976, 3 vols.; J.F. ESTEBAN LORENTE, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza, Ministerio de Cultura, 1981, 3 vols., y *Museo Colegial de Daroca*. Madrid, 1976; J. GUDIOL Y CUNILL, "L´orfebreria en l´exposició Hispanofrancesa de Saragoça". *Anuario del Instituto de Estudios Catalanes* II (1908); E. BERTAUX, *Exposición Retrospectiva de Arte, 1908*. Zaragoza, 1910; y C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*. Teruel, 1980, 2 vols.

2 Podríamos haber añadido más piezas, pero las limitaciones impuestas para la edición de los trabajos no nos permiten reproducir más de tres fotos y es por eso por lo que nos vemos avocados a estudiar únicamente estos tres ejemplares, pues entendemos que lo importante es, además del estudio detallado de las mismas, poder acompañarlo con imágenes que ilustren y respalden los comentarios al texto.

Ambas fuentes (láms. 1 y 2)[3] aparecen doradas por el anverso, en su estructura adoptan un esquema poligonal (de doce lados) y su orilla es amplia y plana, con molduras en el borde y decoración de seres monstruosos (fieros dragones alados) dispuestos en parejas confrontadas flanqueando cinco jarrones. De sus colas brotan roleos vegetales en cuyo extremo se inscriben máscaras foliáceas, que asimismo sirven para custodiar cinco fuentecillas, coincidentes como los jarrones en eje a los ángulos del alero. Todo este repertorio ornamental esta ejecutado con vigorosa talla y pronunciado relieve. El campo es circular, liso y profundo, con el asiento elevado y moldurado, disponiendo en el centro dos medallones que representan los bustos de dos emperadores romanos.



LÁMINA 1. *Fuente de Zaragoza, hacia 1550-1560.*

3 Miden de anchura máxima 36,5 cm (fuente 1) y 36,4 cm (fuente 2) y su peso es de 1.097 gr (la 1) y 1.105 gr. (la 2).



LÁMINA 2. *Fuente de Zaragoza, hacia 1550-1560.*

Hubiera sido complicado el poder determinar el origen exacto de las fuentes atendiendo exclusivamente a sus características formales y decorativas, puesto que tanto en su estructura formal como en el repertorio decorativo que ostentan, y que más tarde analizaremos, podrían haber sido concebidas en cualquiera de los talleres hispanos de platería en los que los adornos renacentistas hubieran triunfado. Sin embargo, al estar ambas piezas contrastadas con el punzón de la localidad donde fueron labradas, el origen de las mismas queda perfectamente asignado, pues su marca (de las de tipo heráldico y nominal) recoge en el mismo troquel de perfil rectangular apaisado el emblema heráldico que alude a la ciudad de Zaragoza: un león pasante[4], aunque colocado en posición vertical, precediendo a la leyenda

4 En el escudo de Zaragoza el león se dispone rampante, linguado, uñado y coronado. Aquí en

CES que se corresponde con las tres primeras letras del nombre latino de la ciudad: *Ces[araugusta].*

La marca dejada por el punzón es de impresión muy nítida y la variante se caracteriza por ser de rasgos precisos, de manera que su morfología, unida al análisis estilístico de las obras, la situarían alrededor de la década de los 1550-1560, pues hasta 1541-1544 (desde fecha no precisada aún) se utilizó con toda seguridad otra variante distinta en la que la leyenda CES presenta la modalidad de disponer la S en posición siniestra (al revés)[5]. Es posible que se puedan datar las fuentes con alguna posterioridad a 1560, pero nunca antes de la primera fecha, pues entre otras razones (amén del marcaje) hasta los años 40 no triunfa el renacimiento en las platerías de Zaragoza, como tampoco en el resto de las de la antigua Corona de Aragón.

Además, el formato poligonal elegido, y no circular al que se llegó más tarde, abundaría en la datación propuesta. Así, entre los ejemplos a señalar con este tipo de contorno, tenemos con doce lados rectos una fuente de "gárgola" zaragozana que se conserva en el Museo Capitular de La Seo, de Zaragoza, aunque de datación algo más antigua (hacia 1530[6]) y también con lados dodecagonales aunque de lados cóncavos son, asimismo, la pareja de fuentes madrileñas que el cardenal Silíceo (+ en 1557) regaló a la catedral de Toledo o la conservada en la Colección Alorda-Derksen[7]. En todos estos ejemplos la orilla se cubrirá con decoración de grutescos. También se labraron con menos lados, como los ocho de la fuente (ó azafate) de la parroquia de San Juan, de Marchena fechada entre 1520-1530, o con los diez la fuente de Cazalla de la Sierra (Sevilla) realizada hacia 1530-40 por el sevillano *Juan Ortega*[8]. En todos estos ejemplos la orilla se cubrirá con decoración de grutescos.

Lamentablemente las fuentes carecen de las marcas correspondientes al artífice y al marcador (un hecho muy habitual en el siglo XVI en las platerías aragonesas), aunque si estamos acertados en la datación antes señalada su marcador pudo ser, por época, o bien *Gaspar de Agón* (1545-1559) o bien *Vicente Gárate* (1560-61)[9].

---

la marca, por su colocación puede parecer a primera vista rampante, pero ciertamente no se apoya en la dos patas traseras y levanta las delanteras, sino que las cuatro están en posición de caminar, no de rampar.

5 Los límites de esta variante se confirman con el marcaje de otras piezas como la custodia de asiento de La Seo de Zaragoza (1541), el busto-relicario de Santa Ana, en Cariñera (Zaragoza) (1542) o el mismo busto-relicario de Santa Pantaria, de la parroquia de La Almunia de Doña Godina (Zaragoza) (1542-1544) (véase C. ESTERAS, *Jocalias para un aniversario*. Zaragoza, 1985, p. 88, nota 25); el jarro del templo de San Pablo (Zaragoza) lleva impresa esta misma variante y como en las fuentes la estructura es poligonal, de ascendencia gótica, mientras que el adorno es renacentista italianizante (en C. ESTERAS MARTÍN, "Jarro", en *Pabellón de la Santa Sede*. Exposición Zaragoza, 2008, nº 30).

Para el marcaje zaragozano, entre otros autores, consultar a J.F. ESTEBAN LORENTE, "El punzón de la platería y los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX". *Cuadernos de Investigación* (Geografía e Historia) II (Logroño, mayo 1976), pp. 83-95 y C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel…* ob. cit., vol. II, pp. 77-79.

6 En C. ESTERAS MARTÍN, *Jocalias…* ob. cit., nº 6.

7 Cfr. J.F. RIVERA, *Despojo marxista de la catedral de Toledo*. Toledo, 1943, p. 55 y C. ESTERAS MARTÍN, *La Colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (Obras escogidas)*. Barcelona-London, 2005, nº 9.

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana.* Sevilla, 1992, nº 28 y 29.

9 Ver Á. SAN VICENTE, ob. cit., T. II, p. 109 y T. III, pp. 261-262.

Pero lo que también refrenda su cronología es el repertorio decorativo utilizado fundamentalmente en los adornos de la orilla, a base de elementos caprichosos (fantásticos y monstruosos) pertenecientes a la decoración llamada de grutescos, propagada a raíz de los descubrimientos de la *Domus Áurea* de Nerón (y luego consagrada en *Las Logias* vaticanas por el equipo de Rafael y de Giovanni de Udine). De estos grutescos los elementos más llamativos son los seres monstruosos en forma de dragones alados, representados con idéntica iconografía en ambas fuentes, mientras que los mascarones envueltos por los roleos difieren: los unos, son máscaras barbadas y cornudas[10] (lám. 2) y los otros, también con barba, muestran grandes orejas puntiagudas[11] y una cabellera vegetalizada (lám. 1). Todos estos motivos proceden de grabados y páginas titulares con grutescos que circularon prolijamente, inspirando a arquitectos[12], pintores, escultores o plateros, siendo el afrontamiento de animales ambiguos y fantásticos muy frecuentes en la platería del segundo tercio del siglo XVI y no sólo en Zaragoza, sino en Cuenca, Toledo, Burgos, Valladolid, Barcelona, Alcalá de Henares, Sevilla, etc. y también en Portugal e incluso en el Virreinato del Perú. Estos seres híbridos son grutescos porque sufrieron una metamorfosis al perder su condición humana o animal al transformarse en unos seres extravagantes que representan un mundo irreal.

Al ornato caprichoso del alero se une la disposición de una medalla en el centro del asiento de cada una de las piezas, recurriendo ahora a figuraciones de gusto romano. Así pues, en uno de los medallones (lám. 1) se representa el icono de un emperador romano en fuerte relieve, tratado en forma de busto visto de perfil derecho, dotado con una gran corona de laurel cuyo lazo cae por detrás del cuello; lleva bigote y una larga barba formada por siete desarrollados bucles; se ha marcado la oreja, el ojo almendrado y una nariz de fuerte perfil; viste el *paludamentum* (ó manto de púrpura) que usaban los emperadores en campaña, anudado sobre el hombro. Sin duda, se quiere aludir en la representación a un emperador de Roma, pero resulta un retrato "inventado" más allá que su larga barba pueda recordar a alguno de los Césares hispanos o antoninos, como pudiera ser Adriano (117-138 d. C.), pero ciertamente los rasgos de la imagen medallística no se corresponden con su fisonomía real.

En el otro medallón (lám. 2), la cabeza también se voltea hacia la derecha del espectador, mostrando un ojo amigdaloide (visto casi de frente), estando la boca, la barbilla y la nariz poco resaltados, y su oreja toscamente cincelada en forma de 8; no está laureado y sus cabellos se disponen en cuatro líneas paralelas a base de rizos, más una quinta sobre el cuello. Luce, igualmente, *paludamentum*, representado por

---

10 Recuerdan a las del grabado ilustrativo que recoge *Diego de Sagredo* en su tratado *Medidas del Romano* (1526), en el que explica la correlación modular entre rostro y molduraje.

11 Recuerdan las de los seres diabólicos.

12 En la misma ciudad de Zaragoza pueden verse, por ejemplo, esculpidos los dragones alados, tanto en el palacio de los Zaporta como en el palacio de los San Cristóbal. Pero animales monstruosos (máscaras "verdes" y efigies aladas) se encuentran reunidos, por ejemplo, en el sepulcro del cardenal Cisneros, de la capilla del Colegio de San Ildefonso, en Alcalá de Henares.

seis molduras divergentes que arrancan de su hombro izquierdo, donde debía estar la fíbula que lo sujetara, dejando ver en su lado derecho dos filas de lengüetas alusivas a las escamas de cuero o metal de la coraza. Por su iconografía -cabeza circular e imberbe, y su asociación con el anterior ejemplar- nos predispone a pensar en otro emperador hispano, tal vez Trajano (98-117 d. C.), pero de nuevo sus rasgos son imaginados.

No es nada frecuente que en las fuentes renacentistas y aún posteriores en el tiempo (al menos las que han llegado hasta nuestros días) coloquen en el tetón central bustos de este tipo, cuando lo habitual es o bien dejarlo libre o recoger en él las armas heráldicas del propietario o inclusive otras figuraciones. No obstante, si existe algún ejemplo aislado de referencia en la que se disponen bustos romanos, como sucede en la fuente alcalaína conservada en el Museo Victoria y Alberto, de Londres, en la que cuatro bustos de emperadores (alternan con otros tantos femeninos) adornan y ordenan la composición decorativa del alero[13], pero sin embargo no aparece ninguno en el tetón central, reservado a un escudo de armas. Por el contrario en piezas españolas y portuguesas sí encontraremos en el asiento de la fuente sobrepuestas figuraciones femeninas de la Antigua Roma, caso de la taza de pie alto sevillana conservada en el mismo Museo londinense en la que se representa a Lucrecia[14] o en el de los tres ejemplares lisboetas: uno, también perteneciente al Victoria y Alberto[15], otro, al *Metropolitan Museum of Art*, New York[16] y el tercero al *Museo Nacional de Arte Antiga*, de Lisboa[17].

No conocemos otro caso de fuentes con esta antigüedad que se hayan conservado en pareja dentro de una misma colección. Lo más común es que los juegos originales se dispersen tras las sucesivas herencias familiares o por otras circunstancias, así que ello las hace verdaderamente singulares, como extraordinario es su excelente estado de conservación y calidad del trabajo, mostrando su artífice un verdadero virtuosismo con el cincel, pues fue capaz de conseguir un vigoroso relieve en los adornos, además de un excelente trazo para definir su dibujo. Pero ¿quién pudo ser su artífice? Lamentablemente esa desafortunada costumbre de las platerías zaragozanas del dieciséis de omitir la marca del autor en sus obras, lleva a esta pareja de fuentes a quedar en el anonimato, aunque vista su altura técnica y artística po-

13 Está labrada en Alcalá de Henares por el platero *Juan Francisco* hacia 1550-1560 (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los Faraces, plateros complutenses del siglo XVI*. Alcalá de Henares-Madrid, 1988, cat. nº 6). Reproducida antes por C. OMAN aunque catalogada erróneamente (en *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*. London, 1968, cat. nº 63, fig. 130). En esta fuente los bustos sí que responden a retratos verdaderos de los emperadores representados: Probo, Claudio, Tito y Aureliano que en nuestra opinión fueron inspirados y sacados directamente de monedas romanas. Alternan con los de Sabina, Agripina la Mayor, Faustina la Joven y Faustina la Mayor.

14 C. OMAN, ob. cit., cat. nº 66, figs. 136 y 137. Véase también M.J. SANZ, "La fuente de Lucrecia en el Museo Victoria y Alberto de Londres", en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pp. 741.

15 C. OMAN, ob. cit., cat. nº 86, fig. 168.

16 Se reproduce fotográficamente en la obra arriba citada de C. OMAN, fig. 167.

17 N. VASSALLO E SILVA, *Ourivesaria portuguesa de aparato. Seculos XV e XVI*. Lisboa, 2012, p. 95.

drían adscribirse al circulo del muy afamado platero bilbilitano *Jerónimo de la Mata* (1539-1572). Con ellas, queda, una vez más, avalada la extraordinaria relevancia de las platerías aragonesas en el siglo XVI y muy especialmente las de Zaragoza, cuna de estas dos obras. Unas fuentes de esta categoría artística tuvieron, sin duda alguna, que pertenecer en origen a un personaje de alto rango.

A los talleres de platería de Daroca (ciudad de la provincia de Zaragoza) corresponde la tercera de las fuentes (lám. 3), una pieza de plata sobredorada que se adorna con cabujones esmaltados de tipo excavado a reserva[18] (*champlevé*). Toma la forma de un plato circular bastante hondo, dotado de una amplia orilla rematada en un borde moldurado de perlas, adornándose este alero con espejos esmaltados unidos por pares de tornapuntas vegetalizadas. Los espejos toman diferentes formas y disposición: los elípticos forman cuatro parejas y se colocan en sentido radial, y con ellos alternan otros cuatro trapezoidales. En el centro del asiento, marcado con una pronunciada moldura convexa arropada por tornapuntas vegetales y pequeños botones esmaltados, se dispone un tetón circular en el que se aloja una llamativa medalla esmaltada de tipo floral. En torno al asiento, y ocupando casi la totalidad del cuerpo, se disponen cuatro cartelas unidas por tornapuntas espaldadas luciendo en ellas espejos elípticos, también esmaltados, y destacando estos adornos (al igual que los de la orilla) sobre un fondo matizado por un compacto picado de lustre. Estos cuatro cabujones ovales se disponen en eje de correspondencia con los trapezoidales del alero.

Estamos ante una pieza que, sin duda, debió servir como fuente de un aguamanil, pues resulta evidente que la forma circular, resaltada y cóncava dada al asiento sirve para encajar la base del jarro (aguamanil). Es pues una pieza destinada a la ceremonia del aguamanos, necesaria ante la costumbre europea de comer con los dedos y la necesidad de dar a los comensales un servicio de lavado (antes y después de las comidas) mediante el jarro y su fuente complementaria.

La pieza es característica de la platería del siglo XVII, pues responde en su tipología a un modelo generalizado en Castilla durante el reinado de Felipe III (1598-1621), tanto en lo que se refiere a su forma circular como a los temas decorativos que adornan la orilla a base de espejos en óvalo y en trapecio (esmaltados y en resalte), además de los dibujos vegetales en "ce" que los entrelazan.

Por suerte, en esta ocasión se puede fijar su cronología con bastante aproximación gracias a la leyenda grabada en la orilla (reverso) donde se lee: "SOI DE BARTOLOME LIZARRAGA AÑO DE 1607". Así pues, la obra queda datada en torno a este año, aunque no descartamos que pudiera haber sido labrada con alguna anterioridad, puesto que no es seguro que ese año corresponda exactamente al momento de su ejecución, aunque la estilística también parece avalarlo. Y tampoco nada confirma que su propietario don Bartolomé Lizarraga fuera quién en origen encargó la fuente, pues muy bien pudo adquirirla tiempo después, lo que le podía proporcionar a la fuente una fecha anterior a 1607.

18 Mide 42 cm de diámetro y pesa 2.210 gr.



LÁMINA 3. *Fuente de Daroca, hacia 1607.*

En esta ocasión, además de haber situado la datación de la fuente en un momento bastante preciso, podemos asimismo concretar su centro de origen gracias a llevar impresa entre la decoración del cuerpo la marca de localidad: **DAR**. Ésta, recoge las tres primeras letras del nombre de la ciudad aragonesa de Daroca (en letras capitales dispuestas en una sola línea y enmarcadas en un cuadrilátero rectangular[19]). En este centro platero se vino usando esta misma leyenda del toponímico desde al menos mediados del siglo XVI y hasta finales del XVII[20], pero con variantes en su grafía y marco exterior. La que ostenta la fuente viene a coincidir con la que lleva la cruz procesional de la iglesia de la Magdalena de Corbatón (Teruel)[21] y con las de otras piezas inéditas de propiedad privada[22].

19 Mide su perfil 9x5 mm.

20 Las marcas darocenses se han estudiado en los trabajos de J.F. ESTEBAN LORENTE. *Museo Colegial…* ob. cit. y *Daroca. Fascículo de orfebrería en Daroca.* Daroca, 1981; y de C. ESTERAS MARTIN, *Orfebrería de Teruel…* ob. cit., I, pp. 94-96 y 213-215 y II, pp. 80-81.

21 Es inédita y se encuentra en el Museo Diocesano de Teruel. En la provincia turolense se conservan muchas piezas labradas en Daroca, explicable por su cercanía con este centro y algunas responden en fecha y marcaje a la fuente (ver C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel…* ob. cit.).

22 Por ejemplo, con un excepcional cáliz-custodia adornado con campanillas.

Si bien es verdad que el trabajo de la plata resulta excepcional por la calidad y seguridad del dibujo de los temas abstractos (clásico repertorio del manierismo inicial del XVII), junto con el magistral matizado del fondo que permite que estos motivos cobren gran nitidez en su relieve, no lo es menos la categoría de sus esmaltes[23]. Se trabajaron, como es lo tradicional en esta época, con la técnica del "excavado a reserva". Sin embargo, la paleta de color utilizada no es la habitual, pues, aunque se mantiene el azul ultramar, ahora se introducen el verde esmeralda y bermellón de colores vivos. Los tabiques o alvéolos de separación del esmalte son del tono blanco de la plata (para mayor contraste con el dorado de la pieza) y con ellos se diseñan dibujos geométricos en forma de roleos y motivos naturalistas (florales y de hojarasca) creando, así, atractivas secuencias cromáticas en la orilla, en el cerco moldurado y en el hueco del asiento central, que se destaca del fondo por la preciosa y abultada medalla circular, en la que, precisamente, se aplica el color rojo para, sin duda, destacarla del resto de los botones y darle así mayor prestancia al estar ubicada en el núcleo de la fuente. En cuanto a la distribución y formato de los espejos es la habitual en este tipo de piezas y época, con ejemplos similares en una espléndida fuente de la colección Alorda-Derksen[24] o en una pareja de salvillas inéditas de colección privada marcadas en Valladolid por el platero *Hernando de Solís*.

De los prestigiosos talleres darocenses de platería se conocen abundantes piezas religiosas, pero no las de tema profano. Por eso, hallar una fuente de aguamanos como ésta resulta de entrada no solo excepcional, sino única. Y si a ello le añadimos su gran calidad técnica, la conservación del dorado original y un ornato dispuesto con destreza para que su aspecto resulte muy rico, pero no recargado, llevarán a esta pieza a obtener la mayor de las calificaciones. Una obra, ciertamente, excepcional, cuya importancia se acrecienta por su tamaño y peso y por estar fechada (1607) y constituir, qué sepamos, la primera obra de este tipo labrada en Daroca con datación. Con ella se viene a corroborar que los talleres darocenses alcanzaron un formidable desarrollo artístico, superior, por lo que esta pieza nos trasmite, a muchas otras fuentes salidas de los talleres cortesanos, más valoradas por ser más conocidas.

23 Desde el siglo XV se distinguió Daroca por el uso y trabajo de los esmaltes, desde los traslúcidos a los pintados de tipo "limosín".

24 C. ESTERAS MARTÍN, *La Colección Alorda-Derksen…* ob. cit., nº 32. La pieza es castellana y fechada en el primer cuarto del siglo XVII.

Las carreteras de plata en la Romería del Rocío

JOSÉ ALBERTO FERNÁNDEZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Es creciente la disposición del Grupo de Artes Decorativas de la UMU hacia las actividades y trabajos destinados a poner de relieve la orfebrería contemporánea. Ciertamente, la cuestión se viene abordando desde las más diversas perspectivas como muestran con creces los índices de las últimas ediciones de *Estudios de Platería*. En ellas han sido habituales las referencias a las cofradías como promotoras de tales labores reivindicando su protagonismo en el sostenimiento de las prácticas tradicionales de la orfebrería; así, el desarrollo vivido por estas instituciones en las últimas décadas las ha convertido en bienhechoras de un número ingente de talleres que, con diversa fortuna, han completado sus ajuares de plata.

Dentro de ese ámbito donde la religiosidad tradicional constituye el motor para la creación artística existe aún un vacío historiográfico referido al papel de la platería en la romería del Rocío. No en vano, la efervescencia de este fenómeno resulta incuestionable excediendo, en los últimos tiempos, las lindes de la propia comunidad andaluza. La multiplicación del número de hermandades que peregrinan acompañando a su "simpecado" desde los más diversos lugares ha servido para incrementar la demanda sobre los obradores. Dentro de esta dinámica son, particularmente, las labores encaminadas a la realización de las carretas de plata las que adquieren una mayor relevancia al implicar a orfebres y tracistas en proyectos de considerable envergadura[1].

Se trata de una tipología ciertamente singular desarrollada en épocas recientes que, en consecuencia, carece de precedentes directos en territorio peninsular y que,

1 Un esfuerzo inédito por agrupar el patrimonio histórico-artístico de las hermandades del Rocío en una única obra se recoge en AA.VV., "Monográfico sobre las Hermandades Filiales de Nuestra Señora del Rocío". *Tabor y Calvario* nº 21 (1993), pp. 7-69.

precisamente por ello, supone una creación sujeta a innovaciones. Con todo, su desarrollo desde mediados del siglo XIX ha gestado un número considerable de piezas que, evocando frecuentemente la forma de airosos templetes, reverdece la práctica de la orfebrería monumental; así son, quizá, las grandes custodias sacramentales de la Edad Moderna sus precedentes más destacados. Precisamente por ello, urge encuadrar su evolución dentro de una visión de conjunto que prime tanto las influencias formales como las concomitancias tipológicas que las articulan. Dado el nivel incipiente de la labor analítica, limitada ahora por la cuestión de espacio, queda pendiente su estudio global, constituyendo estas líneas una aproximación para un posterior examen más pormenorizado.

La romería del Rocío y la orfebrería

Pocas veces como en la romería del Rocío el trabajo refinado del orfebre se verá sometido a condiciones tan adversas de distancia, rudeza o inclemencias meteorológicas; en contraste, quizá tampoco las labores esmeradas de plata contaron antes con un marco tan incomparable como el de la propia naturaleza en estado, casi, salvaje. Su tránsito por la marisma y sus arenales casi constituye, por tanto, un ejercicio de obstinada soberbia donde el hombre, pensado como colectivo, parangona su creatividad frente a la manifestación de la naturaleza en estado puro.

En torno al santuario del Rocío, dentro del término municipal onubense de Almonte, se ha desarrollado en las últimas centurias una de las peregrinaciones más genuinas y multitudinarias de todo el ámbito católico. La trayectoria de la imagen que la protagoniza, envuelta en milagrosos acontecimientos, no es distinta a la de otras tantas diseminadas por el continente e, incluso, en las del Nuevo Mundo. Aparece regida, en consecuencia, por un fervor que ha propiciado la constitución de un arquetipo devocional cuyo apogeo, por mucho que resulte paradigmático, acontece precisamente en estos días[2]. La romería, realizada por un número considerable de hermandades ha propiciado la aparición de una tipología suntuaria, la carreta de plata, cuyo análisis se propone como eje vertebrador del presente trabajo.

Los "simpecados", germen de una tipología

Elemento fundamental para estas corporaciones rocieras es el "simpecado", que marca la difusión devocional de la escultura prototípica y fundamenta la cohesión icónica establecida entre la talla referencial y cada una de sus versiones. Estas piezas textiles derivan de aquellos estandartes erigidos por las cofradías durante los siglos XVII y XVIII para enaltecer su adhesión al dogma inmaculista, del que deriva su

2 Estas circunstancias figuran en J.I. REALES ESPINA, *El Rocío, una realidad de Fe. Notas Históricas sobre la Devoción a la Virgen del Rocío y la Hermandad Matriz*. Almonte, 2010. Aspectos concretos de la romería han sido incluidos dentro publicaciones de relevancia, tal es el caso de D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta.* Madrid, 1992, pp. 185-186.

denominación[3]. Ciertamente, aunque se trata de una tipología común, su apelativo es genuino del ámbito hispalense habiéndose adoptado para las insignias rocieras al permanecer ligado históricamente su santuario a la archidiócesis sevillana[4]. Dentro del incremento devocional a la imagen, el "simpecado" se constituye en reflejo o retrato suyo; duplica el icono convirtiéndolo en objeto de culto para cada una de las hermandades cuando retornan a su lugar de origen. Así, existe una dependencia respecto al prototipo, prolongando su veneración más allá del ámbito comarcal en que se ubica.

Pese a tal singularidad, estos facsímiles no son en absoluto una novedad dentro del ámbito sagrado. De hecho, la duplicación de imágenes mediante copias pictóricas es una constante a lo largo de la Historia. La cualidad otorgada casi como reliquia del objeto eminente, le confiere una sacralidad representativa que no ha pasado desapercibida para la historiografía. Así, desde las versiones bizantinas del "*mandylion*" a las réplicas de la Salus Populi Romanorum, se las valora como "*eulogia*", es decir, imágenes activadas bajo la presencia de un arquetipo y dignas, en consecuencia, de recibir culto como aquel. Tales iconos, como refiere Freedberg, sobrepasan la función "de lo que ahora simplemente denominamos un souvenir o un recuerdo" pese a que, ocasionalmente, también se les atribuya tal consideración[5].

Estas reproducciones encajan perfectamente dentro del ámbito iconográfico de la modernidad. En efecto, los "simpecados" proyectan un valor añadido a la simple estampa por mucho que ambas sirvan para animar la devoción lejos del santuario. Así, la veneración del prototipo a través de sus réplicas sirve, ante todo, para propiciar un enaltecimiento del fervor en tierras distantes, donde una colectividad empatiza con la representación por medio de la presencia de sus versiones. En este sentido, la práctica emparenta con el mecanismo devocional convencional, siendo contemporánea al caso de la Schöne Maria de Ratisbona (cuya difusión se inicia con un milagro similar acaecido en 1519); como en el Rocío fueron las reproducciones pictóricas las que atrajeron a los peregrinos[6]. En este sentido, la romería onubense se desarrolla en análogas condiciones destacando, ya en 1772 (en paralelo al fenómeno de duplicación para las hermandades filiales), la solicitud al Consejo de Castilla de "*facultad real*" para organizar "*un mercado de ganados durante cuatro días, al margen de las mercadurías que podían despacharse en la feria*"[7]. Y es que el desarrollo

---

3 La ambigüedad de esta terminología es aludida en M.J. SANZ SERRANO, "Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa de Sevilla", en J. SÁNCHEZ HERRERO (coord.), *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*. Sevilla, 1999, pp. 176 y 178.

4 La dependencia jurisdiccional de la Hermandad Matriz del Rocío con respecto a la Archidiócesis de Sevilla es regulada por medio de unas Reglas que, en sentido último, derivan de otras anteriores fechadas en 1758. La aceptación de esta normativo regula, igualmente, la relación de la institución con sus filiales aunque, actualmente, dependa de la Diócesis de Huelva. Véase al respecto J.I. REALES ESPINA, ob. cit., p. 33.

5 D. FREEDBERG, ob. cit., p. 159.

6 Ibídem, p. 129.

7 Véase al respecto el caso de la Catedral de Chartres y su edificación por medio de los beneficios del "*lendit*" desarrollado paralelamente a las fiestas dedicadas a la reliquia de la túnica de la

devocional no debe separarse del interés comercial en un enclave tan beneficiado por la inmediata Carrera de Indias. Así, el negocio vinícola del área del Condado extendió la devoción rociera al entorno de la que, entonces, era sede del monopolio comercial ultramarino: Cádiz[8].

En suma, el auge de la devoción a Nuestra Señora del Rocío tuvo en los "simpecados" un medio innegable de difusión. Con todo, esta herramienta expansiva quedó en manos de unas filiales que, pese a su desarrollo en el siglo XVII, encontrarán su máximo crecimiento en la segunda mitad del XX. El desarrollo de la carreta de plata como medio para transportar esta insignia en sus peregrinaciones no encontrará, en consecuencia, su auténtica difusión como tipología artística hasta entonces. En consecuencia, será determinada por el apego a los formalismos regionalistas desarrollados en las décadas intermedias de esta última centuria y, en definitiva, al amparo de una orfebrería cofrade en plena efusión[9]. Además, las condiciones de la romería, marcadas por el tránsito a través de un medio agreste, conllevó la utilización de carruajes para el traslado tanto de peregrinos como de enseres. Tales matices obligaron a las corporaciones a propiciar una tipología utilitaria para portar los "simpecados" sin que sufrieran deterioro alguno. Así, la habilitación de cajones de madera sobre carros de tracción animal facilitó la operación, suponiendo el origen de la tipología[10].

La exuberancia decorativa de la estética rociera

Rasgo característico de la contemporánea romería del Rocío es el lujo exhibido en estas carretas de plata. No es fácil determinar la adhesión de las filiales a esta magnificencia, al menos, en lo que a nivel documental se refiere: ningún punto de la regla de la matriz, ninguna norma escrita sobre la romería, insta a la adquisición de elementos suntuosos como precepto para cumplir las máximas de la peregrinación. Y, sin embargo, una de las innegables señas de identidad de "simpecados", carretas o guiones es el despliegue ornamental volcado en ellos.

En el caso de la Virgen del Rocío, su exorno respondió a la impronta tradicional de la escultura en las centurias de la modernidad, favoreciendo este rigor tradiciona-

Virgen. Véase O. VON SIMSON, *La Catedral gótica*. Madrid, 1995, pp. 220-223. Al respecto de la feria ganadera del Rocío: J. MAYO RODRÍGUEZ, "El Rocío en la Guerra de la Independencia". *Exvoto* nº 0 (2011), pp. 79-126.

8 M.J. LÓPEZ ROBLEDO, "El Rocío y los vinos del Condado". *Exvoto* nº 0 (2011), pp. 33-65.

9 El desarrollo de la orfebrería y su evolución contemporánea, en relación al ámbito tradicional de la Semana Santa, ha sido tratado por M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., pp. 153-183.

10 Durante la primera mitad del siglo XIX ya es posible constatar la realización de varios de estos cajones para el traslado de los "simpecados" de las hermandades rocieras de Villamanrique, Triana o Coria del Río. Véanse al respecto F.J. SEGURA MÁRQUEZ, "Trono para la Madre de Dios: las carretas de los simpecados rocieros", en *La imagen procesional: arte y devoción. Actas del II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades.* Murcia, 2007, pp. 388-390; y A.D., "La carreta de plata, retablo para la Madre de Dios", en www.hermandaddelrociodevillamanrique.com/museo1/museo (Visto el 25 de abril de 2017 a las 18,47 horas).

lista la idiosincrasia de un vestuario marcado por la adhesión a las fórmulas propias de la época de los Austrias. De este modo, diseño y disposición del ornato responde, aún hoy, al formato practicado sobre imágenes prototípicas como la de la Virgen de Guadalupe de Cáceres. Como en aquel caso, se evidencia la pervivencia de una estética conceptuada entonces y que, como se dijo, evidencia su raigambre histórica; este conservadurismo resulta consustancial a un icono que no ha hecho sino acentuar desde entonces su relevancia y que, en consonancia, favorece la consolidación de los valores iconográficos que la han popularizado[11].

Parece evidente cómo en este caso el lujoso ajuar se corresponde con las importantes donaciones y capellanías percibidas por la imagen. Pese a ello, la pervivencia de materiales barrocos sólo es relevante en la parcela de la orfebrería, como es patente en el repertorio de ráfagas, coronas, medias lunas y rostrillos del setecientos. Sin embargo, lo textil no sufrió un enriquecimiento considerable hasta que, ya a mediados del XIX, se recibió el patrocinio de los Montpensier: éste no sólo elevará la magnificencia del exorno sino que, además, lo adecuará al proceso de renovación estética ligado al Romanticismo. En suma, dentro de la exuberancia manifiesta en la presentación de la Virgen del Rocío se aprecia la continuidad estilística de los siglos XVI al XVIII sobre la que se han sumado los costosos motivos bordados añadidos al ajuar durante las décadas centrales del XIX[12].

Esta impronta ha sido propagada no sólo en una serie amplia de grabados sino en las propias reproducciones de los frontales de los “simpecados” convertidas en difusoras del prototipo almonteño. Todas refieren su idiosincrasia ornamental así como los significativos aditamentos de su exorno. Así, como si de auténticos retablos itinerantes se tratase, han sido orlados con todo tipo de elementos ornamentales abocados a la ecléctica mixtificación de estilos historicistas. Ello permite identificar una creatividad netamente adherida a lo ornamental: las sinuosas líneas de sus contornos, la potente volumetría de sus coronamientos, la elegante caída de las puntas…, todo abunda en la persistencia de unas formas sensuales donde el exceso opera la

---

11 El valor del ornato, particularmente joyas y metales preciosos, en relación al prestigio devocional y la distinción de las tallas de la Virgen vinculadas con centros de peregrinación ha sido abordado por D. FREEDBERG, ob. cit., pp. 144-150. La correspondencia del exorno de estas imágenes con las modas cortesanas en los siglos de la Edad Moderna ha sido analizado en J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, “Apariencia y atuendo en la imagen de vestir: el caso de Murcia”, en M. PÉREZ SÁNCHEZ y M.M. ALBERO MUÑOZ (coords.), *Actas Congreso Internacional Imagen y Apariencia.* Murcia, 2009, s.p. Además, en el caso del Rocío debe advertirse el parangón de tales usos con el de imágenes que gozaron de similar estatus en los siglos previos tales como la Virgen de Consolación de Utrera o la Virgen de los Reyes de Sevilla. Como en estos casos, la imagen de Nuestra Señora del Rocío, llegó a ser sacada en procesión en andas cubiertas con “tumbilla” o bien bajo templetes. Véase J.C. MARTÍNEZ AMORES, “Una contribución al estudio de la iconografía rociera: acerca de tres grabados de la Virgen del Rocío”. *Exvoto* nº 3 (2014), p. 155.

12 El primer inventario documentado que contempla el ajuar de la imagen se data en 1884: M.A. LÓPEZ TEILLEFERT, “El ajuar de Ntra. Sra. Del Rocío y de su ermita según un inventario del último cuarto del siglo XIX”. *Exvoto* nº 2 (2013), pp. 43-58. Sobre la participación de Montpensier en el enriquecimiento del exorno de la Virgen del Rocío: J. MAYO RODRÍGUEZ, “El Rocío: reino devocional de los Montpensier”. *Exvoto* nº 3 (2014), pp. 43-69.

"activación de la sensibilidad y provocación de emociones a través de los sentidos"; un elemento tangible, en suma, donde germina el ámbito festivo de la romería y que culmina, en plena catarsis, durante el rapto simbólico de la Virgen que antecede la procesión del lunes de Pentecostés[13].

Este despliegue es fruto, con frecuencia, de diseños de arquitectos, pintores y otros artistas vinculados a la vida de las hermandades. En suma sus dibujos consuman la preeminencia de un espíritu decorativo general que se vincula, en este caso, a los enseres propios de las hermandades del Rocío pero que, en sentido estricto, beben de los formalismos de "lo andaluz". Esta fidelidad a estas formas (posterior, en cualquier caso, a lo acaecido en las cofradías sevillanas) refuerza la consumación de la celebración como seña de identidad cultural regional estereotipada bajo unas formas artísticas perceptibles[14]. Con ello el Rocío se beneficia de la impronta artística de Rodríguez Ojeda, Joaquín Castilla o Marmolejo Camargo quienes, a través de unas trazas sofisticadas, favorecieron la transición del regionalismo arquitectónico al marco festivo. En este sentido, la propia presentación de la imagen quedó codificada bajo tales patrones, como advierte el elenco de enseres diseñados por Castilla para la peana del camarín o el manto "*de las hermandades*" (1952-56)[15].

A ello cabe sumar el alarde orgánico de una celebración inserta en el marco natural del Coto de Doñana; a su amparo la decoración ha procurado un realce de lo vegetal que ornamenta tanto las deslumbrantes carretas de plata como los enseres que la acompañan. En este sentido es innegable como el influjo bucólico secunda la adhesión al repertorio decorativismo: la propia entidad de la carreta como altar itinerante facilita la adecuación de su estructura a los fines cultuales que le son específicos; así figuran tanto candelabros para la iluminación como jarras y bandejas para las flores. Abundando en la condición telúrica de la romería, se sumarán con frecuencia frutos ligados a las tierras de origen de las filiales, generando una suerte de bodegón donde la base argéntea es el pedestal para el efímero entramado decorativo. En esta frugalidad pervive parte del discurso semántico sobre lo exuberante. Un espíritu decorativo, como advierte Domínguez Morano, consecuente con "la fe-

13 Sobre la lectura antropológica del exceso ornamental y el carácter sensorial que conlleva véase I. MORENO NAVARRO, *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, Mixtificación y Significaciones.* Sevilla, 1999, pp. 280-287.

14 Esta circunstancia ha sido desarrollada con particular fortuna en el terreno arquitectónico y, singularmente, en el desarrollo urbanístico del Rocío. Así, la labor del arquitecto Antonio Delgado y Roig fue fundamental al adaptar de forma grandilocuente la fachada de la ermita a postulados neorenacentistas basados en la tradición de la zona. A partir de su desarrollo y con la vista puesta en la arquitectura popular de localidades inmediatas, se planteó la conversión de la aldea en una particular ciudad festiva, efímera, consagrada a una estética barroquizante de espadañas y miradores donde todo se amalgama con el blanco de los encalados. En este sentido, su desarrollo entronca con la idea de ciudad teatral posmoderna cuyas raíces aún beben de singulares empeños arquitectónicos de la modernidad y que, con ellos, comparte el deseo escenográfico de una grandeza irreal y paradójica. Véase F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano.* Madrid, 2012, pp. 253-278.

15 Sobre los diseños de Joaquín Castilla véase A. CATTONI, "El legado de Joaquín Castilla". *Pasión en Sevilla* nº 12 (2008), pp. 36-39.

cundidad de la tierra, tanto en su vertiente ganadera (Divina Pastora) como agrícola (Rocío)"; formas argumentales, en definitiva, de la interpretación de la divinidad como una figura materna de la que irradian los beneficios salvíficos de la tierra en un medio inhóspito. Una especulación simbólica por la que, en definitiva, se contrasta la remembranza de una sacralidad propicia al ornato y la evocación simbólica de sus frutos[16].

Precedentes para las carretas de plata: los "cajones" de madera

El barón Davillier narró a mediados del siglo XIX el modo de transportar los "simpecados" sobre una "*especie de capilla colocada en un carro de enormes ruedas*". En las primeras décadas del XX perduraban tales usos en los que la adaptación rudimentaria del templete de madera se superpondría sobre la carreta. Al margen de las consideraciones agrarias de su origen hay que valorar la evolución formal que sufre su estructura desde la funcional apariencia del arcón hasta su conversión en una forma netamente arquitectónica[17]: es precisamente esta naturaleza la que le confiere envergadura artística. En este sentido, resulta pertinente evocar custodias procesionales del Corpus Christi o templetes que, como los trazados por Juan de Arfe, suponen sus referentes más acrisolados. Este incremento estético procurado desde su irrupción en el XVIII (ceñida a la condición sacra del "simpecado") marca también la adhesión a formatos netamente retablísticos.

En las primeras carretas de cajón pervive una tendencia longitudinal que determina la configuración de una planta rectangular en uno de cuyos lados menores se localizará el frontal; cuyo espacio corresponde con la "cella" donde se dispondrá el "simpecado". Sus laterales, por lo general, se articularán mediante la adición de columnas exentas mediando entre ellas arcos; los espacios correspondientes a cada uno de ellos serán cegados por medio de paneles con pinturas alusivas a la romería. El objetivo es ocultar la naturaleza del cajón interno, procurando un revestimiento por medio de frisos, arquitrabes, cornisas, frontones y otros elementos de origen clásico. Una delgada balaustrada acotará el vano principal, habitualmente reservado por cortinas correderas[18]. Con este aspecto se conformaron carretas como la de la

16 Véase C. DOMINGUEZ MORANO, "Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza", en P. CASTÓN BOYER (coord.), *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular).* Sevilla, 1985, p. 159.

17 La presencia de carros es una constante dentro del ámbito celebrativo hispánico. Véase al respecto F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Era Melancólica. Figuras del imaginario barroco.* Barcelona, 2007, pp. 13-27. Las carretas para portar insignias durante las romerías no tienen un exclusivo carácter rociero; sin embargo, su repercusión mediática ha eclipsado las restantes variantes. Obsérvense los casos de la romería del Valme o las fiestas pascuales de Castilleja de la Cuesta.

18 La delimitación de la embocadura de las hornacinas callejeras por medio de una balaustrada es un rasgo presente en todo el ámbito peninsular. A un nivel puramente formal, reviste la simple apariencia de una fingida balconada pero constituyó también un recurso habitual en la delimitación de las andas y carrozas procesionales en la Edad Moderna; se trata de acotaciones escénicas presentes, entre otros, en el carro procesional de la Custodia del Corpus Christi de Murcia (M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", en *Estudios de*

hermandad de Villamanrique de la Condesa, cuyo origen se presume como el arranque de la tipología o la posterior de Coria del Río (1850)[19].

Con todo no se trata de un prototipo carente de precedentes: hay que reseñar como la primitiva Virgen de la Hiniesta (Zamora) era transportada en siglos anteriores en un templete situado sobre una carreta. Su modelo es análogo al de los "simpecados" reproduciéndose tanto los elementos utilitarios (los enganches para el ganado de tiro), como el espacio netamente artístico. Así, emparenta con una serie de piezas itinerantes conceptuadas como "*retablos portátiles de campaña*", mediante los cuales se portaron las esculturas sagradas a los campos de batalla medievales; llegando con ellos a las localidades conquistadas a los musulmanes. En estos casos, como en el Rocío, es la necesidad de mantener un culto itinerante, junto a las tiendas del ejército, lo que facilita la fusión de ambas particularidades en una misma variante[20].

Cabe reseñar ahora a los autores de aquellos cajones del Rocío de los que, prácticamente, no hay noticias. En 1850 se cita al anónimo "*profesor*", presumiblemente académico, que ejecutó el cajón de la filial de Coria del Río. La intervención expresa de artistas en estas primeras labores serviría para codificar el canon que reproducirían, más adelante, ebanistas, tallistas o simples carpinteros. El modelo permite, además, valorar el acabado de sus estructuras marcadas, como es lógico, por el rigor académico. Así, como si de un retablo se tratase, la madera estucada se decoraba escuetamente con finas tallas, estrías, capiteles, molduras..., posteriormente doradas. Su aspecto es, por tanto, análogo a las "*andas*" academicistas de la Sevilla coetánea[21]. Ambos casos advierten, una vez más, la dependencia tipológica del mundo del retablo desde cuyos usos se avanzará hacia los de la orfebrería. Aún en 1914 esta es la apariencia de la mayoría de las carretas. Juan Ramón Jiménez las describe en *Platero y yo*: "*mansamente tirado por dos grandes bueyes píos, que parecían obispos con sus frontales de colorines y espejos, en los que chispeaba el trastorno del sol mojado, ca-*

Platería. San Eloy 2002. Murcia, 2002, pp. 343-362) o las andas de la Soledad de los Mínimos de Madrid (en concreto el grabado publicado por G. LANZAFAME, *La Mater Dolorosa en la Semana Santa de Sicilia, Andalucía, Malta e Hispanoamérica.* Córdoba, 2005, p. 289).

19 F.J. SEGURA MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 387-397.

20 Memoria de estos retablos son tanto los armarios de la Capilla del Santo Sepulcro de la Colegiata de Osuna (Sevilla) como los expositores de reliquias renacentistas. Ambos parten de la lógica de la preservación de los objetos de naturaleza trascendente que obligan a la presencia de puertas y velos para preservarlos. Aunque parezcan piezas de naturaleza dispar conviene evocar la pretensión de las hermandades de que a las imágenes pintadas o bordadas de sus "simpecados" se les tributase culto durante la peregrinación. Esta idea entronca con la mentalidad litúrgica ortodoxa que da pie a la inclusión de expositores itinerantes para transportar iconos de la Virgen y los santos durante la Pascua: de hecho su apariencia es semejante, vitrinas artísticamente talladas con amplios ventanales a través de los cuales observar el icono, compartiendo también la forma de ser portadas sobre los hombros de los devotos. Ver A. RECIO MIR, "La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional", en F. HALCÓN, F. HERRERA y A. RECIO (coords.), *El Retablo Sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad.* Sevilla, 2009, p. 93.

21 Al respecto véase J. RODA PEÑA, "El paso procesional sevillano durante el siglo XIX", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Vol. II. Córdoba, 1996, pp. 79-80.

beceando con la desigual tirada de la yunta, el Sin Pecado, amatista y de plata en su carro blanco"[22]. Para entonces el peso del historicismo finisecular había propiciado variantes como la neogótica de la hermandad de Benacazón (1916), cuya impronta emparenta con los carros-torres de las procesiones lorquinas y cartageneras[23], o las clasicistas de Umbrete (1910)[24], Gines (1928), Villamanrique (1932) o Benacazón (1940).

La promoción de una nueva tipología argéntea: el papel de los Montpensier

La aceptación de la plata como material para las carretas instituye una nueva configuración estética para el Rocío. Su incorporación se encuentra ligada al interés de los Montpensier por el realce de la religiosidad externa en el ámbito del Bajo Guadalquivir. En efecto, la primera de las carretas argénteas documentada, la correspondiente a la filial de Triana (1867), apenas dista unos años de los varales de plata del palio de la Virgen del Rocío (1851) también donados por la aristocrática familia. En esos años los duques ostentaban el cargo de "*hermanos mayores*" lo que permitió desarrollar ambiciosas empresas artísticas como el "*simpecado nuevo*" (1855) o la referida carreta, para la que aportaron 1.000 reales. Con tales contribuciones la hermandad se convirtió en referente ofreciendo una imagen renovada y modélica para las restantes filiales[25].

Esta magnificencia se ampara en un gusto adherido a lo ornamental, propenso a interpretar el lujo como esencia del estereotipo oriental de "*la España imaginada*". Como acontece con la arquitectura de los Montpensier, la conformidad con las atmósferas recargadas (inspirada en reinterpretaciones islámicas y barrocas) establece el contrapunto a la industrialización, reivindicando los "*tiempos perdidos*"; suerte de retórica donde descollaron lo exótico y lo ampuloso. Así, las reiteraciones fraguaban el efecto de un pasado musulmán en cuyo germen residía el empeño romántico por el arquetipo andaluz. O lo que, en palabras de Antoine Latour (secretario del duque), venía a recrear "*aquellos rasgos, formas y elementos culturales que, milagrosamente, habían escapado o aún no habían sido excesivamente maltratados por las 'bendiciones' del progreso, tan imparables como ambivalentes*". Subyace, por

22 J.R. JIMÉNEZ, *Platero y yo*. Madrid, 2014, p. 124.

23 Aquellos torreones presentaban, al igual que los cajones del Rocío, una superficie estucada sobre la que se ribeteaban con dorados las decoraciones. Incluso, en paralelo con los paneles pictóricos de las carretas, se llegaron a incluir polícromas representaciones de la Pasión insertadas, a modo de retablo, entre sus arquerías. Se trata, lógicamente, de la aplicación de un estilo en boga dentro de las artes ligadas a la liturgia. Véanse J.F. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Configuración estética de las procesiones cartageneras. La Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX.* Cartagena, 1995, p. 103; y G.J. LÓPEZ AYALA, *Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca.* Lorca, 2008, p. 111.

24 Véase J.C. MARTÍNEZ AMORES, "Real y fervorosa Hdad. De N.S. del Rocío de Umbrete". *Tabor y Calvario* nº 21 (1993), pp. 15-16.

25 La relación de Antonio de Orleans, duque de Montpensier, y su familia con el Rocío y la hermandad filial de Triana figura en J. MAYO RODRÍGUEZ, "El Rocío: reino devocional…" ob. cit., p. 65.

tanto, el proyecto de constituir una imagen artística propia del "*reino devocional de los Montpensier*"[26]. En este sentido, la incorporación de la orfebrería entroncaba con la propia escenografía sacra; no hay que obviar el papel dinástico en la restauración de devociones seculares. De este modo, Antonio de Orleans quiso ser artífice de la restitución de simbólicas costumbres regias y devociones olvidadas[27]. Este apoyo favorecía su reivindicación de la corona española, exhibiendo la opulencia que ambicionaba para el conjunto socio-económico del país[28].

Así las cosas, se dispuso un lenguaje estilístico para la religiosidad tradicional donde no sólo se evocaba un pasado "mítico" sino que, además, se proyectaba la imagen de un país próspero[29]. Y todo ello pese a que una romería como la del Rocío ya contaba con su propia relevancia ornamental: así, el ajuar de plata constituido en los siglos anteriores evidenciaba un origen ultramarino. La repatriación de las fortunas de los indianos y del gusto exuberante desplegado entre las devociones hispanoamericanas, favorecieron el desarrollo de una magnificencia grandilocuente[30]. Ciertamente, esta apariencia contradecía no pocas recomendaciones contrarreformistas, propensas a una iconografía más comedida y purista, pero conllevaba el apego popular a las formas externas[31]. Así, el setecientos viviría un progresivo enriquecimiento formal cuya proliferación, ciertamente, benefició los ajuares de imágenes como ésta; no en vano, su exorno argénteo recogía singulares ráfagas, cierto número de coronas, medias lunas y otros objetos suntuarios[32].

26 Al respecto de la concepción orientalista véanse M.D. MURPHY y J.C. GONZÁLEZ FARACO, "El Rocío del barón de Davillier y Gustave Doré". *Exvoto* nº 4 (2015), p. 167; y J. MAYO RODRÍGUEZ, "El Rocío: reino devocional…" ob. cit., pp. 43-69.

27 Labor que se ilustra en la ermita del Valme y el Monasterio de La Rábida: P. SÁNCHEZ NÚÑEZ, "El Duque de Montpensier, entre la Historia y la leyenda", en www.realacademiabellasartessevilla.com/wp-content/uploads/2017/01/PEDRO-SANCHEZ-NUÑEZ.pdf . (visto el 7 de mayo de 2017, a las 00,54 horas).

28 Sobre la faceta modernizadora de Antonio de Orleans se expresó el propio Pérez Galdós lamentando que no hubiera ostentado la corona española: Ibídem.

29 No es casual el desarrollo de orfebrería para las cofradías dentro del ámbito industrial. Es el caso del catalán Francisco de Paula Isaura cuya importación de método de plata "roultz" sirvió para renovar un buen número de palios y enseres de la Semana Santa sevillana durante el XIX. Véanse: R. JIMÉNEZ SAMPEDRO, "El palio de la Virgen de Monserrat", en C. LÓPEZ BRAVO (coord.), *Monserrat. Cuatro siglos de devoción en Sevilla*. Sevilla, 2008, pp. 53-54; J. RAMOS SÁEZ, "Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas: descripción histórico-artística y documental de los bordados y orfebrería del ajuar del Nazareno de San Isidoro". *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 662 (2014), pp. 248-252; y C. OSSORIO MARTÍNEZ, "El palio desaparecido de la Macarena". *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 664 (2014), pp. 423-435.

30 Resta a nivel historiográfico un estudio global que analice el enriquecimiento del exorno de las imágenes devocionales hispánicas, particularmente las del Bajo Guadalquivir y la campiña cordobesa, bajo la influencia del decorativismo hispanoamericano. Al respecto del lujo decorativo en este contexto véase O.I. ACOSTA LUNA, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada.* Bogotá, 2011, pp. 381-386.

31 Sobre la problemática del exorno de las imágenes durante la modernidad véase J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga.* Málaga, 1996, pp. 41-55.

32 Los ornamentos de la Virgen del Rocío se deben a la dotación del indiano Baltasar Tercero de

Esta adhesión a la ostentación inherente a la apariencia de la Virgen reverdeció con la aplicación de los metales a la tipología de las carretas. Sería el esplendor y la relevancia, precisamente, de la filial de Triana la que haría irrumpir el arquetipo. Así, tanto la estructura longitudinal como la presencia de columnas exentas, mostraba cierta subordinación a los primitivos cajones. Sin embargo, la solidez del metal dotaba de entidad al templete que se desembarazaría de la clausura perimetral ofreciendo un carácter airoso al conjunto y facilitando la contemplación del estandarte. Resulta excepcional, además, la importancia concedida a la bóveda que, gracias este alarde, dejaba diáfano un espacio idóneo para el desarrollo ornamental. Además, el interés decorativo se refrendaría por medio de una gruesa crestería articulada con un quebrado perfil mixtilíneo en cuya traza se enlazaban arcos. Vista de frente, su estructura es la de una curva rebajada con tres lóbulos levemente sugeridos que le confieren una singular impronta oriental, generando su prolongación una bóveda de tres secciones curvas longitudinales. Finalmente, la serie de ánforas dispuestas en el coronamiento y la base del templete infundirían una impronta vitalista permitiendo la ubicación del arreglo floral.

La manifestación de un modelo tan consumado, donde todas las piezas se conjugan perfectamente integradas, difícilmente encaja con un tipo de nueva implantación. Es pertinente abordar tal problemática arrojando luz a la cuestión. En este sentido conviene evocar los "*fercolos*" sicilianos, cuya forma vislumbra idénticos ingredientes que la carreta rociera; la necesidad de trasladar imágenes y reliquias propició una serie de arquitecturas, generalmente de plata, cuya apariencia se resume en uno de sus ejemplares más conocidos, el realizado por el orfebre Antonio Archifel para Santa Águeda de Catania (1540-1550)[33]. Aquí se repite el esquema de las seis columnas exentas con potente cubierta abovedada. De esta composición parten, además, las variantes de Santa Venera de Acireale (Geronimo Carnazza di Messina, 1660), Santa Bárbara de Paternò (Paolo Aversa, 1634), Sant´Alfio de Lentini (1753) o Santa Lucía de Belpasso (Zuccarello, Carnazza y Motta, 1896)[34]. Se trata, en suma, de un conjunto de consolidadas formas con una cronología documentada tres siglos atrás.

Hasta ahora no se ha advertido la relevancia de tal dependencia por parte del templete trianero. No hay que obviar, en este sentido, el vínculo familiar de los mecenas con esta región italiana; en efecto, el duque disfrutó de residencia en Palermo a lo largo de su vida[35]. Pese a desconocerse los particulares del encargo las similitudes

una capellanía para su ermita (1587): M.A. LÓPEZ TAILLEFERT, *La capellanía de Baltasar Tercero en la Ermita de Ntra. Sra. Del Rocío y su obra Pía*. Almonte, 2011. Sobre su apariencia dieciochesca: J.C. MARTÍNEZ AMORES, "Una contribución…" ob. cit., pp. 151-165.

33 Pieza destruida en 1943 durante los bombardeos norteamericanos sobre Catania; la actual es una reproducción posterior de plata. Véase G. LANZAFAME, *Barocco in processione. Vare o fercoli in Sicilia*. Leonforte, 2015, pp. 94-95.

34 Ibídem, pp. 97-123.

35 El uso de la residencia de Palermo y su disfrute por parte de Antonio de Orleans ha podido ser documentado en "Carta remitida por Antonio María de Orleans, Duque de Montpensier, a la Infanta Luisa Fernanda de Borbón", 25 de marzo de 1885: *Correspondencia de la Marquesa de la Corte, periodo*

son obvias: una obra coetánea como la "*nave d´oro*" de "*la Madonna del Carmelo e San Simone Stok*" (Michele la Greca, 1869) reproduce en su frontal el mismo perfil lobulado de la carreta[36]. Aunque reste fundamentar esta adhesión, subsiste una intencionalidad plástica análoga a la de los "*fercolos*". Además, se ofrece una plástica igualmente evocadora, donde lo oriental encuentra similares estímulos: así, la constitución de Sicilia como espacio fundamental para el desarrollo del orientalismo romántico supone, en cierto modo, el preámbulo del "*redescubrimiento*" de España[37]. No cabe duda de la adhesión de Antonio de Orleans a esta plástica como ilustran las obras acometidas en los palacios de Sanlúcar de Barrameda y San Telmo en Sevilla. Además, la pretensión de recrear la visión artística de "lo andaluz" hubo de contar con un aliciente inesperado, la propia presencia de trazas mixtilíneas en la embocadura del retablo barroco de la Virgen del Rocío[38].

Todo ello se conjugaba en la carreta trianera, que proyectaba su arquetípica impronta sobre la romería: una visión magnificente de acuerdo con la condición primitiva atribuida a la Virgen, donadora de favores agrarios según los cultos maternales orientales. Así, el Rocío heredaba una Andalucía con un espléndido pasado histórico cuyas raíces se hundían en la mítica Tartessos[39]. La incorporación del metal argénteo revelaba una suntuosidad parangonable a la de otros rituales inmediatos que, como la Semana Santa hispalense, se veían favorecidos por la estética renovadora impulsada por los Montpensier. La fulgurante apariencia distaba, ciertamente, de las formas modernas de la religiosidad tradicional, mucho menos ostentosas, pero las investía de un esplendor netamente cortesano; así, la suntuosidad de los enseres se ligaba más al protocolo de la veneración eucarística convirtiéndose, a la sazón, en heredera contemporánea de las complejas formas barrocas[40]. No extraña, pues, que

1868-1898, colección particular. Véase www.duran-subastas.com/correspondencia-familia-real-espaola-s-xix.html#.WQ8PZsb-WM8 (visto el 7 de mayo de 2017 a las 0,26 horas). Sobre la ascendencia siciliana del duque véase A.D., *Personajes célebres del siglo XIX.* Madrid, 1843, pp. 20-28.

36 G. LANZAFAME, *Barocco in processione…* ob. cit., p. 125.

37 Sobre el estudio de la arquitectura islámica siciliana por arqueólogos alemanes y franceses entre 1822-27 véase L. SAZATORNIL RUIZ, "Fantasías andaluzas. Arquitectura, orientalismo e identidades en tiempos de las exposiciones universales", en L. MÉNDEZ RODRÍGUEZ y R. PLAZA ORELLANA (coords.), *Andalucía. La construcción de una imagen artística.* Sevilla, 2015, p. 97.

38 La residencia de Sanlúcar de Barrameda, desde la que el duque asistía a la romería, estaba imbuida de las resonancias del palacio granadino. Además, en su biblioteca particular contaba con los *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra,* donde Owen Jones y Jules Goury (1842) recogieron el repertorio ornamental de aquel palacio. No en vano, su impronta inspiró la postrera publicación de los *The Grammar os Ornament* (1856), auténtica referencia estética del momento. Sobre el uso de ambas por parte del equipo artístico de Antonio de Orleans véase M. RODRÍGUEZ DÍAZ, "La fascinación del Duque de Montpensier por Andalucía: el Palacio de San Telmo y el Palacio Orleans de Sanlúcar de Barrameda", en L. MÉNDEZ RODRÍGUEZ y R. PLAZA ORELLANA (coords.), *Andalucía…* ob. cit., pp. 68-74.

39 Sobre la dimensión oriental de la religiosidad andaluza: C. DOMÍNGUEZ MORANO, ob. cit., pp. 136-139.

40 Al respecto de Antonio de Orleans en la Semana Santa sevillana véase C. LÓPEZ BRAVO, "La cofradía de Monserrat reorganizada: 1849-1869". *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 482 (1999), pp. 22-29.

tan insólita sofisticación constituyera el "*orgullo de los romeros*" que, en definitiva, se convertían en detentadores de un sofisticado prototipo artístico[41].

Modelos singulares de plata

La definitiva implantación de la tipología argéntea tuvo lugar en la década de los 50 del siglo XX. El paradójico aumento de filiales durante la II República se complementó con el favorable clima devocional de posguerra que permitió incrementar su número: así, las 28 de 1928 pasaron a 54 en 1978, siendo en la actualidad 119 las dependientes de la matriz. Por tanto, una vez asumido el nuevo tipo de carreta su demanda no hizo sino crecer. Este hecho ha permitido, además, la incorporación del metal noble como base de buena parte de las piezas de las hermandades más pujantes. Conviene advertir, a partir de este momento, la mezcolanza del modelo de Triana con las particularidades estéticas de los obradores hispalenses que, mayoritariamente, serán responsables de las versiones ejecutadas. Así, la adopción de elementos pintorescos se vio secundada con referencias plásticas de rotunda impronta andaluza; además, las alusiones arquitectónicas acabaron plasmando rasgos de monumentos procedentes de los cada vez más distantes lugares de origen de las hermandades: el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, el Imafronte de la Catedral de Murcia o, incluso, los arcos de la Mezquita de Córdoba.

Pese a esta propensión, ligada a la inventiva de los orfebres de mediados de la centuria, resulta evidente que el tipo de templete apenas ha variado estructuralmente. Es evidente como la fórmula de los frontales mixtilíneos se ha convertido en "*leif motiv*" de la romería, acogiendo leves modificaciones además de un prolijo número de ornamentos: guirnaldas, rameados vegetales, coronas, lunetos, violeteras, candelabros, faroles..., en definitiva, toda una serie de aditamentos con los que ofrecer improntas diferenciadas. Procede, por ello, examinar estos aspectos a la luz de algunos de los ejemplares más genuinos. Ciertamente, 1952 supone una fecha clave al respecto pues no sólo reaparece el modelo tras un paréntesis de cerca de un siglo, sino que lo hace con fuerza inusitada. En efecto, son tres las hermandades que ese año incorporan carretas de metal repujado: La Palma del Condado, Sevilla "El Salvador" y Espartinas.

Las dos primeras fueron realizadas por Seco Velasco adaptándose al prototipo aludido. Así, la de la Palma del Condado introduce, según dibujo de Joaquín Castilla, una propuesta en la que la riqueza de formas y volúmenes juega un protagonismo innegable. Las columnas se ciñen a una modulación ecléctica inspirada en los trabajos cerámicos del mobiliario urbano de la Plaza de España de Sevilla. No es casual, pues su pretendido carácter renacentista bebe de la línea decorativa del regionalismo arquitectónico andaluz; con todo, es una estética afín al ámbito de las cofradías y el tipo de orfebrería ligada a ellas. Sobre los perfiles quebrados de una rotunda cornisa (alternando líneas rectas con curvas) dispone huecos en los que ubicar tondos

41 M. CHAVES NOGALES, *Andalucía roja y la 'Blanca Paloma' y otros reportajes de la República.* Córdoba, 2012, p. 125.

con relieves (el frontal con la iconografía de la bajada del Paráclito en Pentecostés). Además, la difusión del perfil quebrado en su perímetro, a la par que remarca el movimiento de la crestería, aporta solidez al conjunto; del propio entablamento pende una finísima malla calada que, en evocación bucólica, se matiza con una sucesión de campanillas. Finalmente, sobre la abombada bóveda se sitúa la escultura de un ángel, constituyendo un hito que hará fortuna en ejemplares posteriores.

Sin embargo, el más genuino de estos trabajos fue ideado por Fernando Marmolejo para la filial de Espartinas. Valiéndose de la impronta de los expositores sacramentales barrocos liberó el contorno de la carreta de las columnas permitiendo ofrecer una visión diáfana no sólo del perfil, sino de los lados del "simpecado". Por medio de esta reinterpretación de un clásico elemento de platería constituye un edículo diáfano de cuyo techo penden goteras imitando textiles. Además la presencia contundente del sólido telón, que oculta la trasera del estandarte, ofrece sendas paredes aptas para el repujado: la frontal, ceñida a una convencional repetición de motivos dieciochescos; la trasera, liberada como espacio para disponer un suntuoso relieve con la aparición de la Virgen del Rocío.

En 1953 se incorporaron otras tres obras correspondientes a las hermandades de Coria del Río, Gines y Sanlúcar la Mayor. En el caso de la primera, vuelve a utilizarse el modelo hexástilo consagrado. En este caso Fernando Marmolejo abunda en el carácter ecléctico de la nueva orfebrería hispalense; tomando como partida las andas de la Virgen del Rocío las dota de un volumen rotundo. No se trata de un capricho estético sino de la adhesión a un formulario historicista que, ya antes, había practicado al emplear la decoración de las columnas de la Colegiata del Salvador para ornamentar los varales de plata del palio de la Hermandad de Pasión. La solución para el techo del templete, también en alusión a las referidas andas, presenta una volumétrica bóveda sobre un sólido y arquitectónico friso. En su frontal, reverdeciendo una práctica de los antiguos cajones de madera, dispone una corona imperial que remata el espacio destinado al "simpecado". Quizá de forma casual, dado su volumen contundente, recuerda la impronta de los "*fercolos*" y, particularmente, el citado de San Águeda.

Con estas incorporaciones se daba por abierta la puja entre hermandades que llevaría a una imparable incorporación de carretas de orfebrería. Al año siguiente, 1954, la filial de Triana encarga a Emilio García Armenta un nuevo trabajo ceñido a las formas preexistentes de la financiada por los Montpensier; se pretendió con ello un enriquecimiento que la situase a la vanguardia de la tipología. Con ello se renueva el modelo, precisamente, donde había surgido abriendo un proceso constructivo fundamental para los obradores de los orfebres cuya labor aún ofrecerá piezas de mérito: hermandades de Sevilla "El Salvador" (Villarreal, 1975, y Hermanos Delgado, 1993), Sevilla "La Macarena" (Orfebrería Triana, 1991), Jerez de la Frontera (Ángel Gavella, 1978), Las Palmas de Gran Canaria (Hijos de Juan Fernández, 1978), o la nueva de Villamanrique de la Condesa (Jesús Domínguez, 1972)[42].

42 Al respecto de estas nuevas carretas de plata véanse: AA.VV., "Monográfico sobre…" ob. cit.,

Así las cosas, los talleres de platería se debaten actualmente entre la sistemática evocación del primer modelo trianero, fuente de inspiración de gran número de ellas, y la tímida incorporación de propuestas alternativas. Sin embargo, pese a constatarse puntuales esfuerzos aún resta un notorio camino en este anhelo de enriquecer la tipología con una gama de variantes más significativa. Hasta entonces los esfuerzos de las filiales se debaten en la persistente mejora de los ejemplares existentes por medio de la adición de nuevas piezas y complemento. Obviamente, ello abunda en la demanda creciente sobre unos talleres que, pese a las eventuales crisis, continúan mostrando una vitalidad evidente. Fruto de ello, junto a los enseres destinados a las procesiones de Semana Santa, son las hermandades rocieras las que consiguen volcar en los encargos una mayor determinación estética y unos caudales apropiados para la realización de templetes realmente estimables. Así, como ha sido puesto de relieve en estas líneas, se reverdecen las propuestas de antaño con estas monumentales construcciones donde, no pocas veces, vuelve a volcarse la inventiva de genuinos diseñadores y tracistas, amén de la pericia técnica de magníficos orfebres.

pp. 7-69; F.J. SEGURA MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 395-397; y A. GARCÍA REYES, "Hermandades del Rocío". *Pasión en Sevilla* nº 7 (2008), pp. 46-51.

La Compagnia degli Orefici di Bologna: las ordenanzas de los plateros boloñeses de 1572

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA
Universidad de Murcia[1]

Durante el siglo XIII la ciudad de Bolonia experimentó un notable crecimiento socio-económico derivado de la conjunción de varios factores, entre los que cabe resaltar la presencia cada vez mayor de estudiantes llegados de toda Europa[2]. Este hecho propició que la ciudad se convirtiera en un centro de referencia, hasta el punto de ser una de las urbes más pobladas del continente, lo que a la postre se mate-

1 Este estudio se ha llevado a cabo bajo la realización de una beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Referencia: FPU014/00855.

2 La Universidad de Bolonia, fundada en 1088, está considerada la primera institución de enseñanza universitaria del mundo. Especialmente fue relevante desde un inicio en los estudios de derecho, de donde surgieron significativos juristas, conocidos como glosadores, que profundizaron sobre el derecho justinianeo. Si bien, los estudios no se limitaron a este campo y se fueron incrementando con el paso del tiempo, hasta convertirse en un foco de atracción intelectual para numerosos jóvenes de toda Europa. Ver: G. ZANELLA, *Bibliografia per la storia dell'Universita di Bologna dalle origini al 1945*. Bologna, 1985; C. CALCATERRA, *Alma Mater Studiorum: l'Università di Bologna nella storia della cultura e della civiltà*. Bologna, 2009. Uno de los ejemplos más evidentes al respecto del polo de atracción que supuso la universidad boloñesa para la llegada de estudiantes, está estrechamente vinculado con España, a raíz de la fundación en esta ciudad del Real Colegio de España. Dicha institución fue fundada en 1364 por el Cardenal Don Gil Álvarez de Albornoz, que entre las ciudades que reconquistó para la Iglesia del yugo de los tiranos se encontraba Bolonia, donde con gran acierto creó la *Domus Hispánica* para estudiantes de la Península Ibérica. Ver: F. FILIPPINI, *Il Cardinale Egidio Albornoz*. Bologna, 1933; J. BENEYTO PÉREZ, *El Cardenal Albornoz: Hombre de Iglesia y de Estado en Castilla y en Italia*. Madrid, 1986; I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *Dietro il muro del Collegio di Spagna*. Bologna, 1998; J.L. COLOMER, A. SERRA et alt. *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, 2006; J.G. GARCÍA VALDECASAS, "Álvarez de Albornoz, Gil", en *Diccionario Biográfico Español*. Madrid, 2009, pp. 426-433.

rializó en riqueza para la ciudad. Por otro lado, no puede desvincularse del crecimiento de la ciudad durante este periodo el papel que Bolonia desempeñó para la Iglesia, que estableció allí al cardenal legado, lo que vino a ahondar en ese marcado polo de atracción, proporcionando la llegada de emisarios eclesiásticos, embajadores y representantes de las grandes monarquías europeas. Tampoco puede olvidarse la labor de las familias boloñesas, como los Bentivoglio, Malvezzi, Ranuzzi o Bolognini. En definitiva, Bolonia pronto se identificó con una ciudad abierta, con una gran capacidad para el comercio y el desarrollo de una sociedad moderna y eficaz, deseosa de avanzar hacia el progreso y el autogobierno. Sin embargo, no fue una tarea fácil, sobre todo durante el siglo XIV, cuando la ciudad tuvo que ver cómo se ponía fin al primer gobierno municipal, que durante varias décadas cambio de manos, pasando por los Visconti, Oleggio y la propia Iglesia. No obstante, en 1367 se alcanzó el segundo gobierno del pueblo, el cual otorgó a los gremios artísticos un papel preponderante con la creación del Colegio de los Ancianos. Una institución que emulaba a aquellas de la centuria anterior, cuando la ciudad era gobernada por la Sociedad de las Artes y las Armas y, por tanto, cuando surgieron las principales corporaciones artísticas, entre ellas la de los orfebres[3].

Como en otras ciudades los plateros tuvieron sus inicios dentro de la corporación de los herreros, al entenderse que todos aquellos oficios vinculados al metal debían de permanecer bajo un mismo ente[4]. Es por ello que los primeros datos sobre los orfebres boloñeses han de buscarse insertos en la *Società dei Fabbri*, como se puede ver en la matrícula de 1267, donde se evidencia la presencia de más de medio centenar de estos artífices[5]. Poco a poco estos maestros fueron adquiriendo cierto protagonismo dentro de la dirección de la corporación, hasta que a finales de siglo ya se constituyeron como un grupo aparte con la publicación de sus primeras ordenanzas en 1288. No obstante, aún tardaron varias décadas en lograr una total independencia, ya que, en las primeras ordenanzas, 1288 y 1293, reconocían su dependencia de los herreros, cuyos estatutos juraban conservar. No obstante, la presencia de 242 orfebres dentro de los 792 maestros que formaban la sociedad de los herreros a finales de siglo, tuvo que suponer un impulso definitivo para la consecución en las ordenanzas de 1299 de la plena autonomía, como demuestra la condición que de ellos mismo tuvieron al nombrarse *Societas Aurificum*, a lo que debe sumarse la primera matricula de maestros separada de la de herreros de un año antes. De modo que desde este preciso momento los orfebres fueron desarrollándose, aumentando su preponderancia en la ciudad y su capacidad de gobierno, incrementando el número de inscritos y publicando nuevas normativas, a través de las cuales fueron regulando la intensa actividad socio-económica del siglo XIV[6]. El esplendor del arte

3 A.I. PINI, "Allle origini delle corporazioni medievali: il caso di Bologna", en A.I. PINI, *Città, comuni e corporazioni nel Medioevo italiano*. Bologna, 1986, pp. 219-258.

4 M.G. TAVONI, *Gli statuti della società dei Fabbri dal 1252 al 1579*. Bologna, 1974.

5 W. SAMAJA, "L'Arte degli orefici a Bologna nei secoli XIII e XIV". *L'Archiginnasio* nº 29 (1934), pp. 38-45.

6 Una demostración de su nuevo estatus social dentro del funcionamiento de la ciudad era

de la platería en Bolonia en esta centuria queda claramente demostrado al comparar los 242 artífices dedicados a la orfebrería en esta ciudad frente a los 96 que por entonces había en Milán, un dato que sin ningún género de dudas está vinculado a las causas ya sugeridas en un principio, como demuestra el hecho de que la mayor parte de estos maestros se ubicaron en *Porta Procola*, o lo que es lo mismo, en el barrio donde se hallaban los centenares de estudiantes[7].

El siglo XIV supuso para la ciudad una etapa de grandes cambios, con periodos de paz y de guerra, de prosperidad y de pobreza, situación que se reflejó en las numerosas ordenanzas que los plateros de Bolonia llevaron a cabo en esta centuria. La primera regulación propia vio la luz en 1299 y, como se ha indicado, fue el reglamento que por primera vez les desvinculaba de los herreros. Este texto estuvo vigente hasta 1336, momento en el que los orfebres gozaban de una intensa actividad económica, lo que llevó a incluir en este reglamento la presencia de una nueva figura destinada exclusivamente al control de aquellos aspectos vinculados al oficio. Otro de los síntomas de este periodo de bonanza fue la inclusión de los plateros en la *zecca*, órgano encargado de acuñar la moneda. Las ordenanzas de 1336 establecieron entre sus puntos principales la posibilidad de los orfebres de vender metales preciosos, hasta ese momento en manos de los *Cambiatori*. Igualmente, se observa en estas normas el inicio de un proceso hacía el control del arte y de sus maestros, disponiéndose una serie de diligencias destinadas a la salvaguardia del oficio, con un mayor control sobre los aprendices y de los talleres. La llegada de Giovanni da Oleggio, tras vencer a Bernabò Visconti, vino a confirmar el poder de la sociedad, que vio cumplidas sus expectativas respecto de la ley del oro empleada en su oficio, situación que había derivado en un problema con varios artífices. Por ello, en 1356 volvieron a actualizarse las ordenanzas, sobre todo con el cambio de 9 onzas y 22 dineros a 9 onzas y 12 dineros. Una variación que derivó en continuos problemas, volviéndose a establecer en la cifrad inicial en los últimos estatutos de la centuria, los de 1383[8].

Durante el siglo XV, una vez consumado el fin del segundo gobierno municipal e instauradas las grandes familias, como los Bentivoglio, las artes vieron disminuido

---

su lugar en las procesiones que se realizaban, Ver: A.I. PINI, "Le Arti in processione. Professioni, prestigio e potere nella città stato dell'Italia padana medievale", en A.I. PINI (coord.), *Città, comuni e corporazioni nel medioevo italiano*. Bologna, 1986, pp. 259-291.

7 Numerosos son los estudios que han profundizado sobre el surgimiento, consolidación y desarrollo de la Sociedad de los Orfebres en Bolonia durante la Edad Media. Ver: L. SIGHINOLFI, "Sulla lega dell'argento e gli statuti degli orefici di Bologna durante la Signoria di Giovanni da Oleggio", en *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna*. Bologna, 1904, pp. 481-504; G.C. ROSSI, "Orafi antichi e moderni". *Rivista economica della Camera di Commercio, Industria e Artigianato della provincia di Bologna* nº 12 (1949), pp. 9-11; I. CORELLI GRAPPADELLI, "Orafi e argentieri a Bologna nei secoli XIII e XIV". *Strenna Storica Bolognese* nº 52 (2002), pp. 180-187; R. PINI, "Cento anni di storia degli orefici bolognesi attraverso la lettura degli statuti 1288-1383". *L'Archiginnasio* nº 99 (2004), pp. 143-196: A. GUIZZARDI, "Orefici a Bologna tra Duecento e Trecento", en *Nella città operosa: artigiani e cretido fra Duecento e Quattrocento*. Bologna, 2016, pp. 197-220.

8 R. PINI, *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV*. Bologna, 2007, pp. 11-23.

su poder, que en el caso de los orfebres quedó perfectamente visible con la ausencia de ordenanzas hasta finales del siglo XVI, así como con la reducción considerable del número de matriculados. Las nuevas ordenanzas se hacían necesarias, no solo porque habían pasado muchos años desde la última, con los consiguientes cambios derivados del tiempo, sino además porque en aquel momento se publicaron las de otros gremios, que se adaptaban así a la nueva situación; por ejemplo, en 1580 se publicaron los nuevos estatutos del gremio de la seda[9]. Por tanto, en el año 1572, los plateros boloñeses redactaron un nuevo estatuto para adaptarse al actual momento que, como no podía ser de otra forma, distaba mucho de la anterior reglamentación. De hecho, en el proemio de las nuevas ordenanzas quedaba patente esta cuestión: "… trovano quelli esser parte ridotti in abuso, e parte ancora senza osservaza, Ne ancora a tutti li casi, fraudi, inganni (ch'ogni giorno si scoprono) gli antecessori… "[10]. En esta introducción, por tanto, los maestros dejaron plasmado el motivo de su elaboración, que no era sino adaptarse a la nueva realidad, debido a que el ejercicio que ellos realizaban necesitaba de un reglamento a través del cual legislar todos los aspectos relacionados al desarrollo normal de la profesión, subrayando el deseo de los artistas de evitar los fraudes que regularmente se estaban acometiendo. No obstante, no rechazaban el anterior estatuto, posiblemente el de 1383, aunque si apuntaban que era reducido y que no englobaba todos los aspectos necesarios, lo que estaba generando ciertas licencias por parte de algunos artífices, que se valían del vacío legal para realizar sus acciones. De este modo, decidieron en 1565 comenzar los trámites para la elaboración de las ordenanzas bajo la autoridad de Paolo Emilio Borgosani, *Massaro* del Colegio, Allesandro Cecca, *Massaro* del Arte, Vicenzo Claricini, *Rettore* y Girolama Facciolo, Cosmo Merlino y Filippo Borgosani, *Mestrali*. El nuevo estatuto fue aprobado por el Senado de la ciudad en diciembre de 1572, si bien hacía 1583 aún existía algún tipo de malentendido con el cardenal legado acerca de la rúbrica de los mismos[11].

Estas ordenanzas, siguiendo el esquema de las anteriores, estaban divididas en dos secciones. Por un lado, se encontraban todas aquellas cuestiones referentes a la estructura de la corporación, en especial a sus cargos, al método de elección de los mismos y a sus funciones y obligaciones. En segundo lugar, un amplio número de capítulos estaban enfocados a regular la actividad artística, desde el acceso a la corporación hasta todo lo concernientes a la elaboración y venta de las piezas, sin olvidar las relaciones con los maestros forasteros o la ubicación de los talleres. Si bien, antes de empezar con el desarrollo de todas estas cuestiones, se marcaba en el primer capítulo la jurisdicción que ejercía la compañía. Nadie, salvo autoriza-

---

9 Sobre la organización del trabajo en las corporaciones de artes y oficios de la ciudad de Bolonia durante la Edad Moderna, véase: L. GHEZZA FABBRI, *L'organizzazione del lavoro in una economía urbana. La Società d'Arti a Bologna nei secoli XVI e XVII*. Bologna, 1988.

10 Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio Bologna (en adelante BCAB). *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. Proemio, pp. s.n.

11 Archivio Stato Bologna (en adelante ASB). Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Orefici, 1583.

ción expresa, podía reunirse con otros maestros para tratar asuntos concernientes a la sociedad. Estos solo se debatían en la casa de la corporación, estando presentes todos los maestros matriculados, mayores de veinte años y que no estuvieran en otro gremio, bajo pena de cinco *bolognini*, a excepción de aquellos que estuvieran impedidos. Con todo, para poder entablar debate y tomar decisiones debía de haber reunido un mínimo de veintidós maestros, entre los cuales tendría que obtenerse dos tercios de las habas blancas para aprobar lo dispuesto. Esta cifra aumentaba a treinta y dos y a tres cuartos en el caso de que las decisiones afectaran a los bienes, derechos y estatutos del gremio. Dicho número no siempre se mantuvo igual, dado que en algunas ocasiones los presentes eran menos y no podían tomar las decisiones. Por ejemplo, en 1631, de los veinticuatro necesarios solo había diecisiete, por lo que los plateros enviaron un memorial al Senado para buscar una solución, ya que las decisiones no tenían validez con tan limitado número de maestros, situación que volvió a repetirse dos años después[12]. Otros asuntos de intendencia abordados en esta introducción precisaban que no podían tratarse dos cuestiones iguales el mismo día sino había alguna modificación, que había que avisar de las reuniones con una antelación definida y que debía de reinar la concordia en los debates: "… ogni cosa si facci con fraterno amore, e buon consiglio ad honore, e utile di detta Compagnia, e senza alcuna controurseia, quale molte volte sogliono nascere, non ascoltandosi l'uno l'altro pacíficamente (…) non debba, ne ardischo di far strepito, romore o tumulto…"[13]. No obstante, estas asambleas fueron un foco de problemas, como el ocasionado en el año 1610, cuando los maestros, Costanzo Andrioli, Pietro Francesco Baldini, Andrea Balestri, Francesco Balzani, Virgilio Balzani, Galeazzo Dalle, Cesare Gessi, Marco Aurelio Quaquarelli, Orazio Salani, Giovanni Battista Stella y el rector de los orfebres de ese año, Arnoaldo Arnoaldi, emitieron un memorial al Senado quejándose acerca de la acumulación de votos derivada de la endogamia típica del oficio. El caso era que diecisiete de los cuarenta artífices estaban enmarcados en solo cuatro familias, con el consecuente poder numérico que ello ocasionaba. Ante esta problemática, el poder civil interpuso la limitación de votos por familia, tal y como había hecho previamente en otros gremios[14].

Las decisiones tomadas en esta asamblea tenían un carácter preeminente, aunque para evitar reunir constantemente a todos los maestros existían una serie de medios y personas que se ocupaban de regir la vida diaria de la corporación. En primera instancia estaba el Consejo, órgano que aglutinaba a todos los cargos del momento y a los precedentes, a modo de un gobierno reducido formado por trece personas que tomaban las decisiones al respecto, siempre con dos tercios a favor[15]. En este consejo estaba los cargos electos ya citados en las ordenanzas medievales, aunque

12 Ibídem, Memoriale, 1631.

13 BCAB. *Statuti…* ob. cit. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. I. Della Giurisdittione e Congregatione del Corporale della Compagnia*, pp. 1-3.

14 ASB. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Memoriale, 1610.

15 BCAB. *Statuti…* ob. cit. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. II. Del Consiglio di detta Compagnia*, pp. 3-4.

el proceso de elección, los requisitos y las funciones habían sido modificadas por el propio paso del tiempo. La elección de los cargos suponía uno de los procesos más cuidados y meticulosos de la corporación, con todo un ritual dispuesto para velar por la integridad del nombramiento. Todo comenzaba con la elección por parte de los cargos del momento de seis maestros de familias independientes, entre los más mayores de la corporación, garantes de experiencia y buena conducta. De los seis quedaban finalmente tres que, junto al resto de cargos, debían de elaborar un listado de aquellos hombres que cumplieran una serie de requisitos. Generalmente, tenían que estar matriculados y haber ejercido cinco años, ser boloñeses, mayores de veinte años, gozar de buena fama y estar al corriente de los pagos. Más concretamente, para *Massaro* y *Rettore*, había que tener treinta años y ser padre de familia. A continuación, el notario, en función del cumplimiento de estos requisitos, elaboraba un listado del que salían elegidos aquellos que lograban la mayor parte de las habas blancas en el siguiente orden: *Massaro*, *Rettore*, *Mestrali* y *Nontio*, quedando el resto en la reserva[16]. Dicha elección se llevaba a cabo dos veces al año, en junio y diciembre, y tras ella juraban el cargo y las normas inherentes al mismo[17].

El cargo principal recaía sobre el *Massaro*, quien junto a los tres *Ministrali*, debía de velar por el buen funcionamiento de la corporación, gestionando los bienes de la compañía, casas, talleres, tiendas, habitaciones o tierras, y procurando el buen entendimiento entre los miembros del arte de la platería, actuando como un interlocutor en las cuestiones, dudas o problemas que pudieran surgir entre los artífices: "et debe hauere diligente, e solicita cura di tenere la Compagnia, & obedienti in pace, conoscendo, terminando, & ispedendo amoreuolmente, & sommariamente cóla pura…"[18]. En definitiva, eran los encargados de impartir justicia y de materializar los requerimientos y denuncias necesarias contra todos aquellos que incumplieran los estatutos, en los que se destaca especialmente a los que cometieran fraude con el valor del oro y de la plata. Para poder realizar estas funciones, los estatutos proveían al *Massaro* de un régimen especial, a través del cual podía actuar con plenos poderes para evitar procesos o juicios largos, indagando o citando a declarar a cualquiera, intentando siempre resolver los asuntos a la menor brevedad posible. También podía emitir un dictamen que debía de ser acatado, siendo posible su apelación solamente ante los *Sindici,* es decir, ante aquellos que controlaban al propio *Massaro*[19]. Por todo su trabajo recibiría un estipendio al finalizar su semestre de cuatro liras de *bolognini*[20].

Otro de los cargos con mayor peso en la corporación era el *Rettore*, figura presente en los estatutos desde 1336. Éste era el supervisor de todos aquellos aspectos vinculados a la elaboración de las piezas de oro y plata. En líneas generales tenía que

16 Ibídem. *Cap. III. Della elettione del Massaro, Officiali*, pp. 4-5.
17 Ibídem. *Cap. IV. Delle estrattioni degli Offiali, e loro giuramento*, pp. 5-7.
18 Ibídem. *Cap. V. del officio del Massaro, e Ministrali, e loro giurisdittione*, pp. 7-8.
19 Ibídem. *Cap. VI. Del modo di render ragione per il Massaro, Ministrali*, pp. 8-10.
20 Ibídem. *Cap. XVI, Delli salari ordinari degli Officiali, altri Ministri di detta Compagnia*, pp. 19-20.

asegurar que las hechuras vendidas en la ciudad eran conforme a la ley establecida, función para la que se le otorgaban al inicio de su mandato los útiles para poder hacer las pruebas del toque y el parangón. El *Rettore* se hacía acompañar de dos consejeros, con los cuales, entre otras actuaciones, visitaba los talleres y las tiendas de los maestros matriculados, donde podía indagar y tomar pruebas de todo lo que estimara conveniente, sin tener que dar explicaciones: "… una uolta uisitare le bottegue di dett'Arte, & con diligentia cercare, & inuestigare s'in quelle si lauora di buon oro, e di buon argento…"[21]. A este respecto, se conservan en el Archivo de Estado de Bolonia, la relación de bienes presentes en los negocios de los plateros activos en el año 1625. Estos listados permiten conocer el estado de la platería boloñesa en la primera mitad del siglo XVII. Por ejemplo, el maestro Francesco Dozza, estaba especializado en la elaboración y venta de anillos, de entre los que, sumando todas las clases, con piedras de todo tipo, tenía un centenar. A estos hay que sumar una serie de cruces de oro y un menor número de objetos en plata, de entre los cuales sobresaliendo unas pequeñas cajas, que harían las veces de joyero para los anillos. De modo, que se puede decir que Dozza había enfocado su actividad hacia la joyería[22].

No obstante, el *Rettore* tenía otro campo de trabajo si cabe aún más importante. Tenía que observar y controlar que los mercaderes y demás vendedores afines al comercio del metal cumplían también con las normas prestablecidas, de modo que podía actuar contra quien él estipulara que no lo estaba haciendo, controlando sus objetos y sancionándolo. Igualmente, en esta línea, debía prohibir a los mercaderes vender en la ciudad, salvo que estuvieran en ella por un tiempo determinado, para lo que él *Rettore* tenía que sellar las piezas, siempre y cuando fueran del valor correspondiente[23]. Y es que, una de las grandes preocupaciones de las congregaciones de artes y oficios era la competencia, tanto entre miembros de otras artes como con personas de la misma profesión llegadas de otras ciudades. Por ello, las ordenanzas de 1572 disponían varios capítulos para la regulación de este hecho, de modo que se pudiera actuar en favor de los maestros honestos de este arte matriculados, quienes trabajaban diariamente y pagaban sus tasas conforme a lo indicado. En general, a los plateros les preocupaba la presencia de los joyeros, mercaderes y revendedores forasteros que bajo la excusa de estar de paso en Bolonia se establecían por un largo periodo para vender sus productos, los cuales, según los miembros del gremio, no contaban con la ley establecida, argumento poco sustancial dado que lo que intentaban era limitar el negocio para su beneficio. Por otro lado, también alertaban acerca de aquellos maestros matriculados en Bolonia que ayudaban a estos mercaderes a cambio de una parte de las ganancias, así como de las visitas de los vendedores a casas privadas, lo que producía no solo la venta de alhajas de menor valor sino un grave perjuicio para la economía local y para la vergüenza de este noble arte: "…

21 Ibídem. *Cap. VIII*, *Dell'officio del Rettore*, p. 11.

22 ASB. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Inventario di Bottege, 1625.

23 BCAB. *Statuti…* ob. cit. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. VIII*, *Dell'officio del Rettore*, pp. 11-12.

con gran danno della Città, & vergogna di dett'Arte…"[24]. Para evitar esta situación la corporación estableció las premisas ya citadas, obligación de cualquier mercader que quisiera vender piezas de oro y plata de presentarse ante el *Rettore* del arte, quien debía de validar la calidad de las piezas mediante el examen de las mismas, controlando también que el susodicho comerciante solo vendiera las obras por un espacio de tiempo determinado, venta que no podía ser ni en las vías públicas ni en las plazas. Incluso el control llegó a ser tan exhaustivo que se podía llegar a sellar las cajas con las herramientas de trabajo para impedir que durante su estancia en la ciudad fabricaran objetos[25]. A este respecto, en 1603 se emitió un bando, aprobado por el obispo Marsilio Landriani, vice legado de Bolonia, a través del cual se reguló que aquellos trabajos llegados de otras ciudades, aun siendo de otro valor, se podrían vender libremente si llevaban las marcas de la ciudad de fabricación, mientras que en el caso de aquellas que no llevaran los sellos correspondientes, antes de venderse, debían de ser revisadas y selladas por el ensayador local, una nueva figura que otorgaba el sello de garantía de la ciudad de Bolonia, representado por un león, y su marca personal[26]. En definitiva, el gremio intentaba vetar a todos aquellos, incluidas las mujeres, que fueran negociando con el arte de la platería a espaldas de la sociedad, sobrepasando el marco legal constituido para ello, bajo pena de cincuenta liras: "Prohibendo ancora (…) qualunque donna l'andare uendendo, o riuendendo barratando, ouero altrimenti contrattando per la città, alcuna cosa pertinenete all'Arte d'Oreuefaria…"[27].

Otros cargos del gremio eran el *Depositario*, persona encargada de registrar las entradas y salidas de dinero de la sociedad, administrando los caudales y custodiando todos los documentos importantes. Este cargo era por tanto una figura relevante, ya que controlaba el dinero; por este motivo era obligado a dar cien escudos de oro como garantía y además estaba tutelado por dos *Sindaci*, destinados exclusivamente a asegurar que el *Depositario* actuaba lealmente[28]. La figura de los *Sindaci* también se empleaba como contrapunto del poder del *Massaro*, *Rettore* y *Ministrali*. Estos, elegidos entre los maestros de mayor edad y experiencia, supervisaban que los cargos electos cumplían con sus funciones dentro de lo dispuesto en los estatutos. Para ello, al finalizar los seis meses, escuchaban cuantas quejas se hubieran procedido contra los cargos y en base al estudio de las mismas dictaban una resolución final sin posible apelación[29]. También existía la figura del *Notario*, quien para asegurar la credibilidad y transparencia de la sociedad era escogido de entre los notarios boloñeses, de modo que fuera independiente al arte de la platería, para no tener así intereses contrapuestos con ninguno de los maestros, tal y como se especificó en

24 Ibídem. *Cap. IX, Delli gioiellieri, mercanti forestieri*, pp. 12-13.

25 Ibídem, p. 13.

26 ASB. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Bando 23 de diciembre de 1603.

27 BCAB. *Statuti…* ob. cit. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. X, Delli Pegulotti, Rivenditori*, p. 14.

28 Ibídem. *Cap. XI, Del Depositario, e suo officio, e sindicato*, pp. 14-16.

29 Ibídem. *Cap. XXII, Delli Sindici, sindicato del Massaro, Rettore e Ministrali*, pp. 23-24.

un memorial de 1631[30]. Su función era básicamente controlar que todos actuaban dentro de las leyes ciudadanas, asegurando que todos los procesos del gremio se ejecutaban por los cauces adecuados y pertinentes[31]. Un cargo fundamental para la ciudad que dependía directamente de los plateros era el *Giustatore de marchi*, responsable de ajustar las balanzas y los pesos de todas aquellas personas que los empleaban en su profesión, conforme al marco del Comune de Bolonia, refrendando con su sello y con el de la ciudad que éstos estaban perfectamente ajustados[32]. En este sentido, se emitió un bando en el año 1600 por el cual se ordenaba a todo aquel maestro de cualquier arte u oficio a acudir dos veces al año ante el diputado para las balanzas y pesos para que éste verificara la idoneidad de los mismos[33]. Por último, debe señalarse la presencia del *Nontio*, un individuo encargado de la infraestructura, cuidando de la casa de la congregación, custodiando los paramentos de la misa y avisando de las reuniones[34].

Si por algo se caracterizaban las corporaciones gremiales era por su estructura cerrada y limitada, lo que respondía al intento de lograr un mayor proteccionismo para los maestros del arte en cuestión, como se ha tratado anteriormente. Para poder controlar este aspecto los plateros boloñeses, tal y como sucedía en el resto de ciudades europeas, establecieron una serie de pautas para ingresar en la compañía y ejercer libremente el arte de la platería. Entre los criterios a cumplir estaba en primer lugar ser ciudadano de origen boloñés, una de las premisas más discutidas, ya que se planteaba la posibilidad de acceder si se era ciudadano por privilegio, una cuestión que fue tratada en 1583[35]. Otros requisitos eran gozar de buena conducta y fama, haber ejercido el oficio los cinco años precedentes en la misma ciudad y en el barrio de los orfebres, así como estar al corriente de las tasas, si bien antes de su ingreso se tenía que obtener el beneplácito en primera instancia del Consejo y en segunda de la asamblea general. Finalmente, debía de pagar una cantidad por la inscripción, que en el caso de ser familiar de otro platero era reducida[36]. En el sentido contrario, tenían prohibido el acceso aquellos que hubieran cometido algún tipo de fraude, recayendo la sanción si entraban sobre los dirigentes de la compañía, entre cuyas obligaciones estaba la de cerciorarse regularmente de que en el Consorcio de Bolonia no hubiera ninguna causa abierta contra ninguno de los plateros matriculados o aspirantes[37].

---

30 ASB. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Memorial, 1631.

31 BCAB. *Statuti…* ob. cit. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XIX, Del Notario, e suo officio*, p. 22.

32 Ibídem. *Cap. XXIII, Dell'elettione del Giustatore de' marchi, e bilanze e suo officio*, pp. 24-26.

33 ASB. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Bando 5 de enero de 1600.

34 BCAB. *Statuti…* ob. cit. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXXVI, Del Nontio, e suo officio*, p. 36.

35 ASB. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Memorial, 1583.

36 BCAB. *Statuti…* ob. cit. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XII, Del modo d'entrare nella Compagnia*, pp. 16-17.

37 Ibídem. *Cap. XIII, De quelli che sono prohibiti d'entrare nella detta Compagnia*, pp. 17-18.

Una vez aceptados tenían que cumplir con unas normas básicas, entre las que se encontraban la obligatoriedad de establecerse en el barrio de los orfebres, *Ruga degli Orefici*, donde trabajarían el noble arte de la platería, a excepción de los hebreos, quienes de ninguna manera podría ocuparse en este oficio[38]. La indicación expresa de reunir los talleres de todos los plateros en la misma zona respondía a razones prácticas, dado que agilizaba y facilitaba la labor de los diferentes responsables del gremio, encargados de velar por el buen cumplimiento de los estatutos. La zona de los artífices de este arte estaba en el centro de la ciudad, ocupando una de las calles más transitadas y mejor situadas, junto a los miembros del Arte de la *Spadarie* y de la *Calzolarie*, en las inmediaciones de la catedral. Allí debían de ubicarse todos los maestros, bajo pena de cien liras para todo aquel individuo vinculado al arte de la platería que tuviera su taller, tienda o residencia fuera de este enclave. Sin embargo, no siempre se cumplió con esta orden, por lo que los orfebres tuvieron que recurrir a la justicia ordinaria para que no proliferasen los obradores fuera de este barrio, como ocurrió a mediados del siglo XVII[39]. Para los artífices extranjeros los impedimentos y las trabas eran varias, ya que les obligaban a haber residido en la ciudad durante cinco años con su familia, el mismo tiempo que había tenido que ejercer el oficio sin negligencia, cumpliendo los estatutos y, por supuesto, pagando la tasa correspondiente, en su caso trescientos escudos[40].

En este mismo sentido, la obligación de permanecer en un lugar acotado estaba también relacionada con otros problemas habituales, dadas las referencias explicitas y detalladas que de ellos se hacen en las ordenanzas. Así, para evitar las envidias entre maestros, ninguno podía alquilar un taller a otro platero. De igual modo, en esos talleres nadie debía de dar trabajo a otro aprendiz que hubiera dejado a su maestro sin la licencia oportuna, obligándole al alumno a regresar bajo la tutela de su maestro. Asimismo, para el caso de los empleados que no tuvieran el grado de maestría, existía la obligación por parte del maestro de no aceptarlos hasta saber si éstos no tenían deudas con los anteriores obradores donde habían trabajado, corriendo este segundo maestro con las penas del empleado en caso de que éste no satisficiera sus compromisos[41].

Otra de las secciones esenciales y fundamentales de las ordenanzas eran las referidas al propio material del arte, es decir, al oro y a la plata, a su calidad y a las técnicas empleadas para su hechura. El articulo veintiocho establecía el valor de la plata en 20 dineros y 9 onzas mientras que para el oro era de 21 dineros y ¾ por onza, valores que de no cumplirse se punirían con tres *bolognini* por onza que pesara la pieza, aumentándose la sanción conforme la diferencia fuera mayor. Así, por

38 Ibídem. *Cap. XIV, Degli obedienti esercitanti l'Arte nella Città*, pp 18-19.

39 ASB. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Orefici.

40 BCAB. *Statuti…* ob. cit. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXVII, Che alcuno non apri bottega, se non in certo modo*, pp. 28-29.

41 Ibídem. *Cap. XXVI, Che non s'incantino le botteghe, e li discepoli, e del modo d'accettare li lavoranti*, pp. 27-28.

ejemplo, si el oro tuviera un dinero menor de la cantidad ordenada la pena sería de siete *bolognini*[42]. Seguidamente se indicaba que las soldaduras utilizadas tenían que tener tres partes de oro, sancionándose también la reducción[43]. Con esta serie de capítulos la corporación quería evitar a todas luces la elaboración y la venta de obras que no se ajustaban a la ley, dado que ello suponía un daño al estatus y a la reputación del oficio, y por ende de todos los maestros honestos dedicados a la profesión en Bolonia. En este apartado también es interesante la prohibición que se hace sobre aquellas personas que vendían objetos dorados o sobredorados fuera de los límites de su espacio, imponiéndoles una pena de veinticinco liras[44]. En definitiva, había un exhaustivo control acerca de las piezas que se trabajaban y vendían en la ciudad, previniéndose que cumplieran con lo estipulado. Ello se alcanzaba con la obligación de que cada taller tuviera una insignia que lo diferenciara de los otros, un sello propio, una balanza con el sello de la ciudad y el parangón para el oro y la plata y, finalmente, con las inspecciones regulares que los visitadores debían de llevar a cabo[45]. A este respecto, fueron varios los bandos publicados acerca de la ley que debía de seguirse acerca del oro y la plata. A comienzos del siglo XVII los orfebres emitieron una declaración con algunas razones a través de las cuales esgrimían porque no podían emplear el valor para el oro de 21 dineros y ¾ de onza. Entre las cuestiones planteadas mencionaban que todas las ciudades cercanas trabajaban a 20 dineros y que, básicamente, no les salía rentable[46]. Años más tarde, en 1625, el *Massaro* se quejó de que se estaban realizando piezas por debajo de su valor, por lo que el cardenal legado, Roberto Ubaldini, emitió un bando a través del cual reformaba los estatutos, ratificando para el caso del valor del oro y de la plata los valores fijados en los capítulos de 1572[47]. De modo que para que los maestros se adaptaran a ésta y otras normas, como las relacionadas al esmaltado de las piezas, dio un plazo de seis meses, data que prolongó varios meses ante los requerimientos de los orfebres[48]. Cinco años después, un nuevo bando resaltaba la ausencia en las ordenanzas de una mayor especificación en algunas cuestiones referentes al trabajo del oro y de la plata. Especialmente iba dirigido a las labores de plata de mayor tamaño, las cuales debían de ser a partir de ahora de 22 dineros y 11 onzas, reservándose los 20 dineros y 9 onzas a las piezas menudas. Asimismo, una vez ejecutadas debían de ser marcadas y presentadas ante el ensayador, quien debería de comprobar la valía de la plata, cer-

42 Ibídem. *Cap. XXVIII, Della lega dell'oro, dell'argento che s'hanno da mantenere*, pp. 29-30.

43 Ibídem. *Cap. XXIX, Diche qualità hanno da essere le saldature delli lavori d'oro, e d'argento*, pp. 30-31.

44 Ibídem. *Cap. XXXI, Che non si facciano lavori falsi, che non si vendino lavori finti, se non in certo modo*, pp. 32-33.

45 Ibídem. *Cap. XXXIII, Che ciascun Maestro tenghi il segno, le tocche, il paragone, e le bilanze, il marco*, pp. 33-34.

46 ASB. Assunteria delle Arti, Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Lettera Orefici.

47 Ibídem. P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Bando 18 de marzo de 1625.

48 Ibídem. Bando 17 de septiembre de 1625.

ciorando con un nuevo sello su calidad[49]. Si bien, no siempre se detectaban a tiempo la entrada de piezas falsas, como se denota de la queja presentada en 1607 contra los mercaderes florentinos que estaban introduciendo obras falsificadas en Bolonia[50].

Las corporaciones de artes y oficios también dedicaron un espacio en sus ordenanzas a reglamentar el culto a su santo protector. En el caso de los plateros se convocaba a todos los artífices de este arte a cerrar sus talleres y a acudir a misa en la Casa de la agrupación en la fiesta del patrón, bajo pena de veinticinco liras. A partir del segundo cuarto del siglo XVII el culto se trasladó a la Iglesia de Santa María de la *Pietà*, templo donde radicaban otros gremios, entre ellos los herreros. Allí erigieron una capilla en honor de San Eloy, adquiriendo un retablo que responde al esquema típico boloñés del momento, es decir, dos columnas retranqueadas en los extremos, flanqueando a dos pilastras que a su vez enmarcan el lienzo que representa a San Eloy en su taller dando limosna a unos pobres, obra de Alessandro Tiarini. Junto a esta representación se ubicaron otras dos *El milagro de San Eloy* y *El tránsito de San Eloy*, ambas escenas también de Tiarini[51]. Igualmente, las propias ordenanzas incluían al inicio un grabado en el que se representaba a San Petronio y a San Eloy, patrones de la ciudad y del gremio respectivamente, a los pies de la Virgen[52]. En esta misma imagen se incluyen los escudos de la ciudad, del papado y de los plateros, formado por un cáliz y su patena, de la que emerge un lirio, sobre fondo azul. Todo ello enmarcado por una serie de figuras alegóricas, de entre las que destaca una situada en el centro superior del grabado, la cual está ejerciendo el oficio, enmarcada por un latinismo que viene a declarar el triunfo de la verdad logrado a través de las ordenanzas: *veritas super omnia vincit* (lám. 1).

A pesar del intento por regularizar la situación de la compañía y del oficio de la platería en Bolonia, las ordenanzas de 1572, como ya había sucedido durante la Edad Media, fueron continuamente reformadas, ampliadas o especificadas, sobre todo a través de diferentes bandos. Entre las actuaciones más significativas, aunque no consta que se materializara, se encuentra la petición de los orfebres boloñeses en 1595 para la concesión del capítulo referente a las piezas robadas que tenía en su estatuto la compañía de Roma, cuando al parecer algunos maestros de Bolonia estaban fingiendo el robo de sus propias obras[53]. Poco más adelante, en 1610, hubo una notoria tentativa por reformar en profundidad las ordenanzas, hasta el punto de que el 6 de febrero de ese año varios artífices se unieron en defensa de las vigentes[54].

49 Ibídem. Bando 23 de diciembre de 1603.

50 Ibídem. Ori et Argenti falsificati, 1607.

51 I.J. GARCÍA ZAPATA, "Algunas representaciones de San Eloy en Italia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, 2016, pp. 179-195.

52 La representación de San Petronio y San Eloy junto a la Virgen se ha plasmado también en otros estatutos de la corporación. Ver: M. GIANSANTE, "Gli statuti delle Corporazioni. Iconografía e Ideologia", en *Petronio e Bologna. Il volto di una storia. Arte, storia e culto del Santo Patrono*. Bologna, 2001, pp. 85-91.

53 ASB. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Orefici, 1595.

54 Los plateros que firmaron el memorial en contra de la reforma de las ordenanzas en 1610

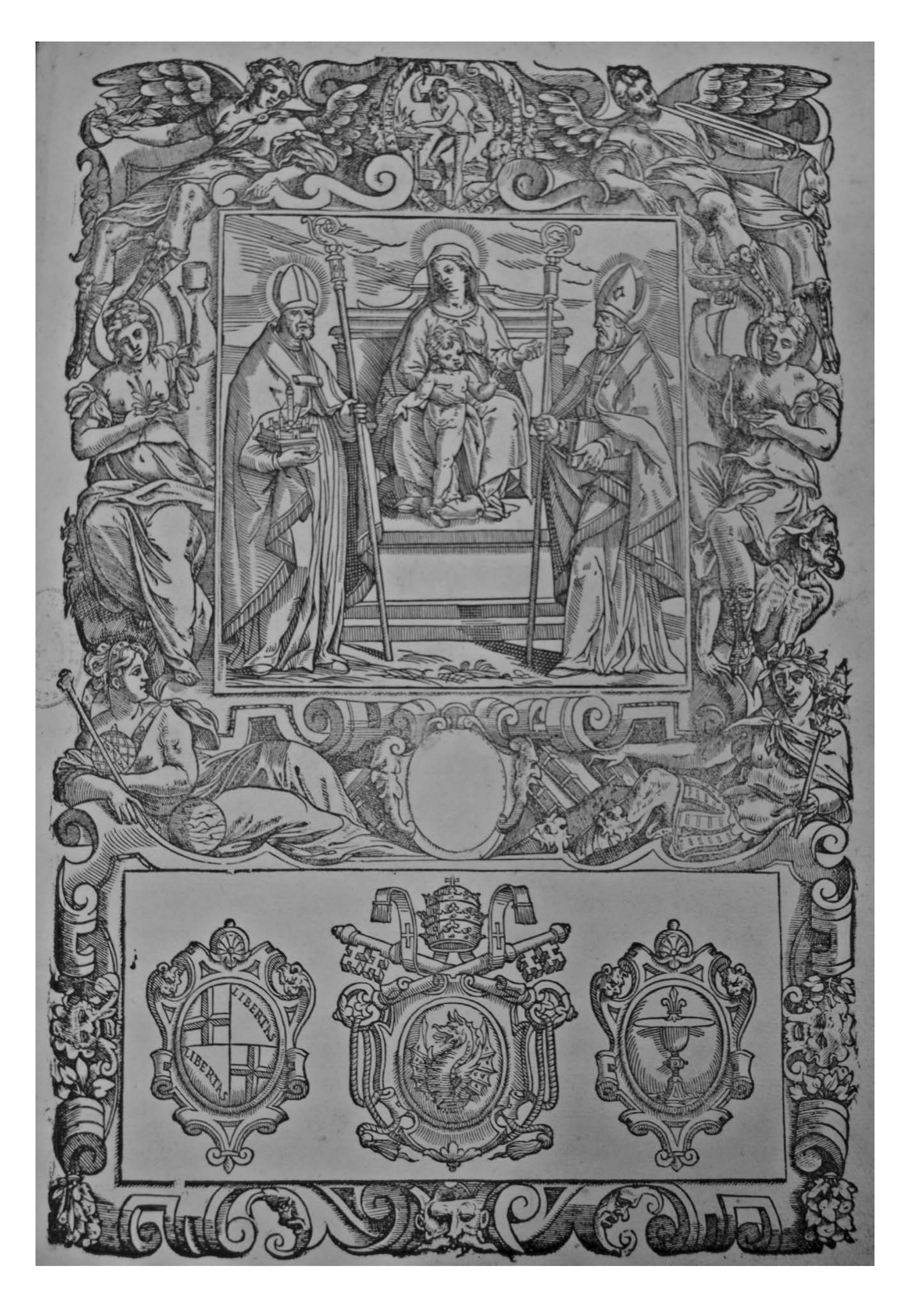


LÁMINA 1. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572). Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio Bologna.*

fueron: Giovanni Angeli, Paolo Angeli, Paolo Borgalesi, Giacomo Corsini, Cosimo Merlini, Evangelista Merlini, Francesco Merlini, Giovanni Merlini, Camilo Prosperini, Giulo Cesare Rivali, Innocenzo Sighicelli, Girolamo Stella, Paolo Stella y Cristoforo Viscordi.

Sin embargo, a pesar de los intentos por mantener y velar por los acuerdos adoptados en 1572, las continuas reformas acabaron ocasionando que en 1649 Giovanni Francesco Prandi, Achille Scarselli y Vicenzo Landi fueran comisionados para el estudio de un nuevo estatuto, publicado ese mismo año, a través del cual se pretendía normalizar y aclarar los continuos cambios de la primera mitad del siglo[55]. A su vez, tampoco duro mucho tiempo en valor, dado que en 1660 fue nombrada otra comisión, formada entre otros por Giuseppe Prandi y Achille Scarselli, para estudiar la reforma de los estatutos, que finalmente se vio materializada en 1672 con unas nuevas ordenanzas que a su vez fueron ampliadas en 1687[56]. En definitiva, el siglo XVII estuvo caracterizado por la constante regularización del oficio, con varios estatutos y decenas de reformas que vinieron a materializar sobre el papel la importante actividad artística de los plateros de Bolonia durante el *Seiccento*.

55 C. BULGARI, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia. Notizie Storiche e raccolta del loro contrassegni con la riproduzione grafica dei bolli individuali e dei bolli di garanzia. Emilia*. Roma, 1974, pp. 243 y 265.

56 ASB. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Riforma delli Statuti della compagnia degli orefici della Città di Bologna, 1672.

Acerca de Germán Gil Losilla y su *Copa Trofeo Olimpiada* (1932)

EMILIA GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO
Lda. en Humanidades y Gestión del Patrimonio Cultural

Una pieza sin identificar en Talleres de Arte Granda[1]

En el taller de esmaltes de los Talleres de Arte Granda, hace aproximadamente diez años, descansaba una pieza junto a otras que, conservadas bien por su calidad, bien por su carácter decorativo, habían ganado la antigüedad suficiente como para darles cierta consideración de históricas. Compartían varias de estas obras una procedencia ignorada, y la noción, a veces muy vaga, de ser ejemplos de la producción de la empresa en otros tiempos. Las piezas eran todas, en efecto, de esmalte y cerámica, por lo que no era peregrino imaginar a las esmaltistas (pues, hasta donde sabemos, desde los años sesenta este taller tuvo una plantilla eminente, si no íntegramente, femenina) custodiándolas como parte de su taller. Así fue como debieron mantenerse a salvo a través de los tres cambios de sede, hasta llegar a aquella sala que, por la concentración y pulcritud que exige el esmaltado, era un oasis en medio de la vorágine y trasiego constante del taller[2].

1 El tema desarrollado aquí forma parte de la investigación doctoral que llevamos a cabo en torno a la platería civil de Talleres de Arte, sobre la que publicamos el año pasado un anticipo en esta misma colección: E. GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, "Un aspecto poco conocido de los Talleres de Arte de Félix Granda: su arte civil", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, 2016. Para una visión general de Talleres de Arte y su fundador, v. G. DÍAZ QUIRÓS, "Talleres de arte y el diseño de espacios interiores para el culto", en A.M. FERNÁNDEZ GARCÍA (coord.), *Decoración de interiores. Firmas, casas comerciales y diseño en Asturias, 1880-1990*. Oviedo, 2012, pp. 55-103.

2 La pieza fue más tarde reubicada por quien escribe, durante los años que trabajó en la Fundación Félix Granda, en la sala del Archivo de su sede, a fin de integrarla en la colección patrimonial y en el discurso expositivo elaborado para las visitas guiadas que se ofrecían. En 2016 el Archivo y las



LÁMINA 1. *GERMÁN GIL LOSILLA. Copa trofeo Olimpiada (1932). Talleres de Arte Granda.*

piezas que en él se contenían fueron trasladados a una nueva ubicación dentro de la empresa, ocasión con la que elaboramos por encargo de Talleres de Arte Granda un inventario de las obras patrimoniales. En él, la *Copa trofeo Olimpiada* figura con el nº de inventario 2016/00141.

Sobre el origen de esta pieza y su autor no parecía tenerse recuerdo, más allá de su función, recogida en la autodefinitoria inscripción de su placa: "COPA / TROFEO / OLIMPIADA"[3]. Afortunadamente, en la propia colección fotográfica de la empresa, custodiada en el Archivo de la Fundación Félix Granda, se conserva una fotografía (lám. 1) que no sólo aporta estas respuestas, sino también un nuevo nombre a añadir a la nómina de artistas que trabajaron en los Talleres: Germán Gil Losilla (nacido c. 1899).

En la fotografía[4] se aprecia que la copa constaba de tapa, hoy perdida, y en su reverso lleva una dedicatoria manuscrita de su autor: "*A Don Félix Granda / mi admirado director en "Talleres de Arte" / con todo respeto y afecto. / Germán Gil Losilla / M*[adrid]. *10-3-32*"[5]. Parece lógico pensar que el trofeo llegara a los Talleres de Arte en fecha muy próxima a 1932, probablemente como testimonio de gratitud hacia Félix Granda y Buylla, al haber obtenido Gil Losilla el primer premio del Concurso Nacional de Arte Decorativo celebrado ese año. Sobre la suerte que corrió la tapa, nada hemos logrado averiguar[6].

Esmaltes y esmaltistas en Talleres de Arte

La presencia de Germán Gil Losilla como artista en Talleres de Arte se constata, además, gracias a otras dos piezas identificadas, de las que se conservan también dos fotografías, esta vez tomadas en la década de 1950. Se trata de dos copones enteramente recubiertos con esmalte, piezas excepcionales en la producción de Talleres, a los que sin duda se refiere un inventario de la época que recoge la existencia de "dos copones de Germán Gil Losilla". En el año 2015 pudimos observar uno de estos

3 Dado que en la memoria colectiva de la empresa se había perdido también, en gran medida, el recuerdo de que se fabricara antiguamente arte civil, la inscripción tampoco suponía una gran aportación para resolver su procedencia.

4 Archivo de la Fundación Félix Granda (AFXG). Archivo fotográfico, *Series en sobres*, R.03.1534.

5 Otra fotografía de la pieza, esta vez sin inscripciones, se conserva con la signatura R.03.1535.

6 La fotografía pertenece a la colección "Series en sobres" del AFXG, compuesta por 6.850 unidades fotográficas (fechas límite entre c. 1900 y 1970). La colección fue estudiada e inventariada por Gerardo Kurtz en el año 2003, quien además de redactar un completo informe, inédito, revisó y volcó a Microsoft Access una base de datos que se había realizado hacia 1997 en Taurus. No sabemos con exactitud quiénes fueron sus autores, salvo que trabajaban en la Fundación. Presenta una serie de problemas que merman su utilidad y resulta rudimentaria para manejar la enorme cantidad de información que podría extraerse de las fotografías. Por otra parte, no debían contar con profundos conocimientos de historia del arte ni se valieron de un tesauro, por lo que las descripciones a menudo no resultan de gran utilidad para realizar búsquedas; sin embargo, sí eran grandes conocedores de la empresa, por lo que aportan datos procedentes de su memoria colectiva que, apenas diez años después, ya se habían olvidado. En esta fotografía, recoge: "*Esta copa se conserva en Talleres en la sala de esmaltes, así sabemos que el fondo de los esmaltes que la decoran es rojo y las figuras son blancas*." Pero también identifica como mármol su base de madera. Obviamente, alguien había reencontrado el vínculo entre la pieza y la fotografía, pero era una información que, casi imposible de recuperar de la base de datos, había vuelto a perderse, y con la que nos encontramos, de hecho, de manera fortuita al revisar manualmente la colección.

dos copones, que se conserva en una colección privada; en la base de la sobrecopa, lleva la inscripción esmaltada: "TALLERES DE ARTE – HIPÓDROMO – 1931". En esas fechas aproximadas debemos situar, por tanto, a Gil Losilla trabajando con Félix Granda. La naturaleza de su relación laboral, es decir, si estaba en la nómina de los Talleres o era un colaborador, es prácticamente imposible de determinar, ya que no se han conservado documentos que permitan conocer la relación de trabajadores antes de la década de 1940. Son, por tanto, escasísimos los datos para reconstruir quiénes trabajaron en el taller de esmaltes, lo que hace más interesante el hallazgo de noticias de este tipo.

Mucho empeño debió poner Félix Granda para crear un taller de esmaltes competente en sus Talleres, único aspecto de su producción de platería que había criticado Rafael Domenech en los albores de su aventura empresarial. En la obra que este autor escribió sobre la Exposición de Artes Decorativas del Círculo de Bellas Artes de 1911, expresaba al respecto: "*Los trabajos de orfebrería* [de los Talleres de Arte] *son, por lo regular, excelentes.* [...] *¡Lástima grande que la falta de esmaltes en algunas de las obras expuestas no haya realzado toda su hermosura!*"[7]. En efecto, la producción de esta primera etapa de los Talleres rara vez lleva esmaltes, una técnica que sin embargo será tan característica de sus obras como el repujado y, en las de mayor calidad, la eboraria. Ya en los años veinte, especialmente al final de la década, son habituales en sus piezas los magníficos trabajos de esmalte, en los que destacará el uso de la técnica de *basse-taillé* con esmalte trasflor, pero también los de tipo pictórico y, con menos frecuencia, de bulto redondo[8].

No se conoce el nombre de ningún otro esmaltista activo en los Talleres antes de la Guerra Civil, pero cabe destacar, en especial por su vinculación con Germán Gil Losilla, a Juan José García, otro artista identificado entre los trabajadores de principios de siglo XX en la empresa[9]. Juan José era esmaltista además de platero, pero el puesto que desempeña en los Talleres entre 1907 y 1916 es en el taller de cincelado y repujado, por lo que no parece probable su participación en el taller de esmaltes.

Los Talleres debían contar, sin embargo, con dos o tres esmaltistas en nómina, como se desprende de una relación de enseres de la década de 1950, que sitúa en este taller seis hornos o muflas (aunque probablemente alguno fuera para cerámica), tres flexos y dos lupas, entre otros elementos[10]. No obstante, en esa época parece que se contaba ya sólo con un esmaltista, según se deduce del testimonio de Ctesifonte López, director-gerente de los Talleres de Arte entre 1953 y 1957:

7 R. DOMENECH, *Exposición Nacional de Arte Decorativo. Organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid*, extracto de la revista *Pequeñas Monografías de Arte*. Madrid, 1911, p. 96.

8 Un ejemplo muy significativo de todos ellos se encuentra en la custodia y expositor políptico realizada para la catedral de Burgos entre 1924 y 1927, que hoy se expone en su museo.

9 Sobre Juan José García, v. la tesis aún inédita de M.A. HERRADÓN FIGUEROA, *Sobre el arte y el artista. Juan José Garcia (1893-1962)*, director: J.M. CRUZ VALDOVINOS. UCM, 2010.

10 AFXG. Archivo documental, *Carpetas de Dirección*, "Máquinas y herramientas", c. 1953-1962, sin catalogar. Se trata de una relación elaborada como parte de los trámites de expropiación del terreno de la primera sede de los Talleres de Arte, que fueron desalojados definitivamente en 1962 para su derribo.

En la segunda planta estaban Cincelado, Grabado y el horno de esmaltar y el gran jefe de todo ello era Valentín que era un hombre clave en la Empresa y a quien sustituía Rafael. [...] *Valentín era muy celoso de su trabajo y no quería que nadie le quitase el puesto. Por eso cuando metía en el horno las piezas para esmaltar le decía a Henriette que se volviese de espaldas. Henriette era una polaca refugiada en España que nos había recomendado el Nuncio Monseñor Antoniutti. Yo me llevaba muy bien con ella: su nombre completo era Rita Danuta de Dziersgowska*[11].

De Rita Danuta no hemos encontrado rastro en las relaciones nominales de trabajadores, que no se conservan sino desde febrero de 1959, pero sí de un maestro de taller en ese año llamado Valentín Martín Laguna[12]. Tampoco conocemos los apellidos y funciones de aquel Rafael que lo sustituía. Pero lo que es evidente es que, si acaso había existido alguna transmisión de conocimientos en el taller de esmaltes desde sus comienzos, Valentín no fue proclive a compartirlos con los aprendices, por lo que la siguiente generación de esmaltistas en los Talleres debe partir desde cero[13]. Así lo sugiere también el hecho de que en la Colección de Dibujos de esmaltes del Archivo de la Fundación Félix Granda no se haya conservado ninguno que pueda datarse sin margen de error antes de la década de 1960.

Un artista aragonés en el Madrid de las Vanguardias

No hemos logrado trazar una biografía completa de Germán Gil Losilla, pero los datos reunidos bastan para perfilar su figura y darnos la dimensión de su relevancia en el panorama artístico anterior a la Guerra Civil, en el que destacó especialmente como esmaltista y como dibujante, además de abordar aparentemente las disciplinas de grabador, escultor y la musivaria. Hermano de los escritores y dramaturgos aragoneses Arturo (1887-1971) y Emilio Gil Losilla, protagoniza junto a ellos un importante esfuerzo de promoción de los autores y artistas de Aragón. Estuvo casado con la también artista María Moreno, quien al parecer fue su discípula[14], y de sus pasos se deduce su vínculo con el ya mencionado Juan José García. Tuvo también que conocer, aunque tan sólo fuera por compartir espacio de trabajo y por su participación en el panorama cultural en general, a otros personajes de gran relevancia en los Talleres de Arte, esta vez escultores: José Capuz Mamano

11 AFXG. Archivo documental, "Documento Ctesifonte", 1992, sin catalogar, p. 3.

12 Ha de ser el mismo Valentín Martín Laguna que obtuvo en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934 una tercera medalla en la sección de arte decorativo, con su obra "La noche". V. "Las medallas concedidas en la Exposición Nacional", *Heraldo de Madrid*. 16 de junio de 1934, p. 14.

13 En esta siguiente generación, destacamos a Carmen Gayarre, que trabajó allí hasta la década de 1980. Como muestra de la multitud de trabajos que allí realizó, puede contemplarse algunos de los esmaltes de la trasera del trono de la Virgen de Guadalupe en el Camarín del monasterio de Guadalupe (Cáceres), que aparecen firmados. Hacia el año 2005, ocupaban el departamento Mª Jesús Gómara, también escultora, y Ana López. En la actualidad, está integrado por Montserrat Romero.

14 *Aragón*. Julio de 1932, p. 132.

(1884-1964), Julio Vicent Mengual (1892-1940) y Juan Bautista Adsuara Ramos (1893-1973).

La primera noticia sobre él nos llega a través de Mª Isabel Sepúlveda, que ubica a un jovencísimo Germán Gil Losilla siguiendo la formación artística reglada en su tierra natal: "En el curso de 1915-1916 coincidieron en la Escuela [de Artes y Oficios de Zaragoza] el escultor-decorador Gil Comín Gargallo, que se matriculó de modelado y vaciado, y el futuro esmaltista Germán Gil Losilla que contaba con diecisiete años cuando aprobó composición decorativa"[15].

En 1919 le encontramos participando ya activamente en el panorama artístico aragonés, en la Exposición de Artistas Noveles organizada por la Agrupación Artística Aragonesa entre los meses de octubre y noviembre, en los locales del Ateneo de Zaragoza en el Centro Mercantil de esa ciudad[16]. Pocos meses antes, había concurrido como dibujante en el V Salón de Humoristas, celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, al que por cierto también acudió Juan José García, en el que presentó la obra *Hoyos y Vinent* en la categoría de caricatura personal[17]. Sin duda tuvo que entrar en contacto allí con José Francés (1883-1964), el destacado personaje de la crítica artística de principios del siglo XX. Serán los primeros pasos de una participación muy activa en los salones y exposiciones, en las que aparece frecuentemente mencionado a partir de 1924, por lo general con comentarios de elogio.

Ese año de 1924 participó en el V Salón de Otoño de Madrid, de la Asociación de Pintores y Artistas, pero también nos llegan dos noticias que parecen hablarnos de otras dos facetas artísticas: la escultura y el mosaico artístico. Ambas disciplinas se practicaban en los Talleres de Arte, por lo que, de encontrarse allí ya en esa época, no habría sido difícil para él entrar en contacto con los artistas de estos departamentos, entre quienes ya hemos mencionado a Capuz y a Vicent. Estas menciones resultan una auténtica excepción en una trayectoria en la que, por lo demás, se hace referencia siempre en exclusiva a sus facetas de esmaltista y dibujante[18]. Se trata, una, de la máscara mortuoria "*obtenida por el escultor Sr. Gil Losilla, del ilustre pintor aragonés Mariano Barbasán, que ha fallecido en Zaragoza*"[19]. La otra, se refiere a un conjunto de exposiciones de fotografía con asunto artístico celebradas en Zaragoza, en la que expuso mosaicos artísticos[20]. A esta actividad como escultor también alude la noticia sobre una "*exposición de escultura de los artistas señores Herrero y Gil Losilla*" en el Casino Mercantil de Zaragoza clausurada en julio de 1925[21].

15 M.I. SEPÚLVEDA SAURAS, *Tradición y modernidad: arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*. Zaragoza, 2005, p. 329.

16 J.P. LORENTE LORENTE, "Del escaparate al museo: espacios expositivos en la Zaragoza de principios del siglo XX". *Artigrama* nº 15 (2000), p. 403.

17 *La Esfera*. 22 de marzo de 1919, p. 14.

18 Cabría incluso conjeturar si verdaderamente se refieren a él, ya que sólo se mencionan sus apellidos, pero en realidad, nada hace suponer que se trate de otro autor.

19 *Nuevo Mundo*. 8 de agosto de 1924.

20 "Varias exposiciones". *El Sol*. 10 de diciembre de 1924, p. 3.

21 *La Correspondencia Militar*. 4 de julio de 1925, p. 6.

Participará de nuevo en el VI Salón de Otoño de este año de 1925, en el que presenta obras de cobre y hierro esmaltado, entre las que la prensa destaca algunas, como la llamada "La danza de las horas"[22], de la que no conocemos más descripción que la de que se trata de un "hierro en relieve esmaltado al fuego", y otras dos a las que se refiere Antonio Méndez Casal en ABC:

> *De artes industriales solamente se han presentado algunas obras, y, entre ellas, tal vez no merezca el interés de su mención, más que unas piezas esmaltadas sobre cobre y hierro, de Gil Losilla. La bandeja titulada* Juegos olímpicos *es fina y bien compuesta. Sobre fondo carminoso, destacan varias figuras neoclásicas de tipo Wegwood, en blanco. El hierro esmaltado* El pavo real *es rico y decorativo.*
> *Tiene, además, sentido moderno*[23].

Por su nombre y descripción, la bandeja *Juegos olímpicos* guarda, como se verá más adelante, un fuerte parentesco con la *Copa trofeo* de 1932.

En esta época ejercitará también su faceta de dibujante, participando, entre otras publicaciones, en la revista fundada en 1925 por su hermano Arturo Gil Losilla, que reunirá tanto a escritores como ilustradores aragoneses, entre quienes cabe destacar a Manuel Bayo Marín (1908-1953)[24].

En 1926 expone tres piezas de hierro y cobre esmaltado en la sección de Arte Decorativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes (del nº 68 a 70[25]), de la que sólo conocemos el título de "la curiosa *Fauna india*, de hierro esmaltado y vitrificado a fuego"[26], mencionada en *El Liberal*. Aún más curioso es que se trata del único periódico que recoge como sus coautores a "Gil Losilla y Moreno Fernández"; esta última ha de ser, sin duda, María Moreno, ya mencionada como esposa y discípula de Germán Gil Losilla[27].

---

22 "El VI Salón de Otoño". *La Voz*. 1 de octubre de 1925, p. 2.

23 A. MÉNDEZ CASAL, "La escultura y las artes industriales en el sexto Salón de Otoño". *ABC*. 15 de noviembre de 1925, p. 5.

24 Un ejemplo de su actividad como ilustrador puede verse fácilmente en J.M. MATHEU, "Cosas de la abuela", en A. GIL LOSILLA (dir.), *La Novela de Viaje Aragonesa*. 14 de febrero de 1926.

25 "La Exposición Nacional". *El Imparcial*. 3 de junio de 1926.

26 "Exposición Nacional de Bellas Artes". *El Liberal*. 5 de junio de 1926, p. 4.

27 La participación de María Moreno en las exposiciones, individual o conjuntamente con Gil Losilla, no debió ser rara, aunque no hemos localizado demasiadas reseñas. Naturalmente hay que sopesar circunstancia de que su figura y obra quedan más que probablemente ocultas en la sombra de la de su marido. Sirva como expresivo ejemplo la nota con la que la revista Aragón da a conocer un premio que se le concede en la Exposición Nacional de 1932: "*Hemos de salvar una omisión cometida al dar cuenta de los premiados. Doña María Moreno de Losilla, esposa del artista, obtuvo un premio por los esmaltes presentados al mismo Concurso. Nuestra enhorabuena*" ("Notas de Arte". *Aragón*. Junio de 1932, p. 117). "Un premio" que, a pesar de que su categoría no se mencione, era de hecho el segundo, de 2.000 pesetas, concedido también a Jaime García Banús. Con este inciso, queremos dejar apuntado que la aportación de María Moreno, tanto individual como a la obra conjunta con Gil Losilla, merecería un oportuno estudio, si acaso lograra identificarse. Merece la pena destacar también su participación en una *Exposición del vestido cinematográfico*, organizada por la revista *Sparta* y patrocinada por los estudios

El año de 1927 será el de su proyección internacional, presentando obras en la Exposición de Dibujantes Españoles, celebrada en las Oficinas de Información Pro-España de Nueva York[28], y en la *III Mostra Internazionale delle Arti Decorative* celebrada en Monza (Italia), cuyo secretario general de la junta organizadora fue José Francés[29]. La exposición internacional de Monza, en la que participaron 89 expositores españoles, seguía la estela de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* celebrada en París en 1925. Fue escenario de difusión de las formas artísticas del *art déco* y del Futurismo, que sin duda impregnaron el estilo propio de Germán Gil Losilla.

En 1928 obtiene en el Concurso Nacional de Bellas Artes el que al parecer es su primer premio: el de 500 pesetas de la sección de encuadernaciones artísticas, por "*Cuentos de Pototo*, presentada bajo el lema *Guadalupe*"[30]. En la Exposición Nacional de 1930, obtiene un premio de aprecio.

En 1932 gana el primer premio del Concurso Nacional de Arte Decorativo, y presenta varias piezas a la Exposición Nacional de 1932, entre ellas la *Copa trofeo Olimpiada*. A estos certámenes les dedicamos el siguiente apartado.

No volvemos a encontrar a Germán Gil Losilla participando en las Exposiciones Nacionales, pero sí envuelto en otras interesantes actividades, vinculadas al cambio que con la llegada de la II República se reclamaba en el arte por ciertos sectores de la crítica. En 1933 forma parte del jurado, como vocal del Ministerio, de la Exposición de Arte Decorativo, pero más interesante es que se involucrara en el nacimiento de la Asociación Profesional de Artes Decorativas, de cuya junta directiva formará parte junto a Juan José García, Vicente Ibáñez, Isabel Pascual Villalba, Pedro Cartagena, Manuel María Gómez "Romley" y José María Navas[31]. La Asociación celebró su primera exposición, orquestada por Juan José García, entre diciembre de 1935 y enero de 1936, en la Asociación de Amigos del Arte, en la que se expusieron más de 300 piezas, entre las que naturalmente estuvieron las de Gil Losilla[32].

El último paso significativo de esa carrera que parecía levantar el vuelo es la Exposición de Artistas Aragoneses, que organiza él mismo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en marzo de 1936 y que, a pesar de sus esfuerzos[33] y aunque

---

Fox, que tuvo lugar en el Cinema Alkázar, contando con figurines de Victorina Durán Merinero, Ángel Heras, Elena Esain, J. Pozo, Aurelia Moreno y María Alcalá, además de la mencionada artista y otros autores. *Luz*. 2 de noviembre de 1933.

28 "Los dibujantes españoles en Nueva York". *El Imparcial*. 16 de noviembre de 1927. Blanco y Negro aporta un buen número de reproducciones de las obras presentadas, aunque ninguna de Gil Losilla: "La Unión de Dibujantes Españoles en Nueva York". *Blanco y Negro.* 9 de mayo de 1927, pp. 29-31.

29 "Exposición Internacional de Monza". *El Sol*. 2 de junio de 1927.

30 "Los Concursos nacionales de grabado, arte decorativo, música y literatura". *La Nación*. 7 de enero de 1927. Fue a Matilde Calvo Rodero a quien se le adjudicó el primer premio de esta categoría, de 1.500 pesetas.

31 "Se creará en Madrid un salón permanente de Exposiciones". *El Sol*. 25 de diciembre de 1934.

32 "Primera muestra de la Asociación Profesional de Artes Decorativas". *La Voz*. 25 de diciembre de 1935.

33 G. GIL LOSILLA, "A todos los artistas aragoneses". *Acción*, Teruel 31 de enero de 1935, p. 4.

goza de aceptación, parece que resultó pobre en sus propuestas.[34] Hay que tener en cuenta que, en ese mismo momento, se celebraba en Madrid la exposición de Pablo Picasso organizada por la Asociación de Amigos del Arte Nuevo (ADLAN). No obstante, no sirvan estas palabras para restar el justo mérito e importancia a esa generación que Manuel Casanova calificó en 1925 de "renacimiento artístico" zaragozano, cuyo impulso reconocía a la Asociación de Artistas Aragoneses y en la que comprendía, junto a nuestro autor, a Martín Durbán, Vicente García Martínez, Félix Burriel, Antonio Torres Clavero, Ángel Bayod, Pedro Sánchez Fustero, Joaquina Zamora, Salvador Martínez, Castro Soriano, Manolo Lambarri y a Honorio García Condoy[35].

La llegada de la Guerra Civil, si bien no trunca su trayectoria, sí hace que cobre vuelos más modestos. En 1943 le encontramos de vuelta en Zaragoza, como miembro del jurado del Concurso Provincial de Artesanía[36], y muy probablemente, ya como profesor en la Escuela de Artes y Oficios. En 1944 obtiene en la sección de artes decorativas del II Salón de Artistas Aragoneses la medalla de honor y premio, por la obra *Aparición*[37]. Fechados en 1947 se conservan dos *ex-libris*, que nos hablan de su obra como grabador, en la Biblioteca Nacional[38]. En 1951, y esta es la última noticia que tenemos sobre él, organiza, junto a sus alumnos, una exposición en Zaragoza[39].

El Concurso Nacional de Arte decorativo y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932

En 1932 le llega por fin el reconocimiento de los tan ansiados como denostados premios nacionales a Germán Gil Losilla, que se ve empañado por la polémica suscitada en torno a la Exposición Nacional de Bellas Artes. El 20 de marzo se publica el fallo del jurado del Concurso Nacional de Arte decorativo[40], integrado por Luis Pérez Bueno como presidente, a la sazón director del Museo de Artes Decorativas, y, como vocales, José María Navas y Juan José García. Dispone que se conceda el primer premio, de 3.000 pesetas, "*al autor del trabajo num. 8, Germán Gil Losilla*"[41], el segundo, de 2.000 pesetas, "*en partes iguales a los autores de los trabajos*

34 "Notas de arte". *Aragón*. Abril de 1936, p. 70; y A. VEGUÉ Y GOLDONI (A.V. y G.), "Exposición de artistas aragoneses en el Círculo de Bellas Artes". *La Voz*. 18 de marzo de 1936.

35 M. CASANOVA, "Informaciones y noticias de toda España". *ABC*. 18 de marzo de 1925, p. 21.

36 "Concurso Provincial de Artesanía de 1943". *Aragón*. Noviembre-diciembre 1943, p. 96.

37 HERMANOS ALBAREDA, "El II Salón de Artistas Aragoneses". *Aragón*. Septiembre-octubre 1944, p. 123

38 Biblioteca Nacional de España. "*Ex libris* cervantino 1947", sig. EXLIBRIS/1004, y "*Ex Libris* Manuel Roca 1947", sig. EXLIBRIS/1934/1.

39 M.I. SEPÚLVEDA SAURAS, ob. cit., p. 268.

40 *Gaceta de Madrid*. 20 de marzo de 1932, p. 1999.

41 "Concesión de premios. El concurso nacional de Arte Decorativo". *El Sol*. 22 de marzo de 1932.

números 4 y 5, de D. Jaime García Banús y doña María Moreno", y los dos accésits, de 500 pesetas cada uno, "*a los autores de los trabajos números 2 y 9, de D. José María Perdigón y doña Carmen S. de Ortiz*"[42]. En este contexto de júbilo por el premio recibido debemos situar la llegada a *Talleres de Arte* de la fotografía dedicada de la *Copa trofeo Olimpiada*. Su fecha de 10 de marzo, varios días antes de que se publique la Orden en la *Gaceta*, nos sugiere que el autor hizo inmediatamente partícipe de su éxito a Félix Granda, probablemente en cuanto conoció el fallo. No se recoge cuál fue ese "trabajo nº 8" que le vale la concesión del premio, pero la fotografía del AFXG hace obviamente suponer que se trataba de esta copa.

La llegada de la pieza a los Talleres, sin embargo, debe demorarse al menos unos meses, pues su fotografía aparece publicada con motivo de la posterior Exposición Nacional de Bellas Artes[43]. La Exposición Nacional de 1932, celebrada en medio de voces críticas que denunciaban la ineficacia y endogamia de estos certámenes, está marcada además por un convulso ambiente político[44]. Entre las medidas que encendían la polémica, se encontraba la decisión tomada por la Dirección General de Bellas Artes de una recién estrenada II República de designar vocales en su representación en los jurados responsables de otorgar los premios de la Exposición Nacional de Bellas Artes, que antes eran enteramente elegidos por los expositores. En el caso de la sección de Arte Decorativo, los vocales nombrados fueron Juan José García y Carmen Baroja[45], quedando finalmente integrado además por Luis Pérez Bueno (es de suponer que de nuevo en calidad de presidente), Narciso Méndez Bringas y Valeriano García Carrasco.

Germán Gil Losilla participaba con varias obras, entre las que estaban la *Copa trofeo Olimpiada* y *La copa del faunillo*, y probablemente también una enmarcación con tres placas, que había presentado al Concurso de ese año, tituladas *La noche y el miedo*, *La playa* e *Indio tapuyo en traje de ceremonia guerrera*. No parece que llegue a publicarse el primer fallo del jurado, que conocemos sólo a través de la prensa local aragonesa, que describe cómo fue premiado "*con tercera que parece que comenzó siendo primera, declinó a segunda y se quedó en tercera el esmaltista Gil Losilla*"[46]. La concesión, en efecto, había armado gran revuelo al haber empleado el presidente del jurado su prerrogativa de doble voto. La queja es estimada, por lo que Germán Gil Losilla ve rebajado su premio al de tercera categoría "*por el conjunto de sus obras*"[47].

42 Hay que señalar que el Concurso Nacional no parece tener ninguna resonancia en la prensa de la época, más allá de la publicación del fallo, al contrario de lo que ocurre con la Exposición Nacional.

43 *Nuevo Mundo*. 10 de junio de 1932, p. 6.

44 L. CAPARRÓS MASEGOSA, *Fomento artístico y sociedad liberal*. Granada, 2016.

45 *Gaceta de Madrid*. 28 de abril de 1932, p. 725.

46 ZEUXIS, "Notas de arte". *Aragón*. 1 de julio de 1932, p. 132.

47 *Gaceta de Madrid*. 22 de junio de 1932, p. 2087.

La *Copa Trofeo Olimpiada*

Es una copa de trofeo de plata dorada, torneada, calada, forjada, grabada y esmaltada, tal vez también nielada, con peana de madera teñida en tono negro. No tiene marcas, y consta en la peana de una placa de plata dorada, grabada y esmaltada con la inscripción "COPA / TROFEO / OLIMPIADA". El esmalte del lanzador de peso lleva la inscripción "GERMÁN GIL LOSILLA / 1932", y el de las carreras de automóviles, las inscripciones "1" y "27". Contaba originalmente con una tapa, también torneada, grabada y esmaltada. Sus medidas son: de la copa, 31 cm de alto x 32 cm de ancho x 21 cm de fondo y de diámetro de la copa; las placas de esmalte de la base, 7,5 cm x 3 cm, y las del segundo tramo, 9 cm x 5,5 cm.; de la peana, 21 cm x 30 cm x 30 cm; la placa de la inscripción, 6,5 cm x 6,5 cm; y en conjunto, 51 cm x 32 cm x 21 cm. La tapa tenía una altura aproximada de 15,5 cm. Se apoya sobre una peana de madera, de forma octogonal abocinada y con moldura biselada, realizada con tablillas encoladas y ensambladas entre sí. En la cara frontal lleva clavada la placa con la inscripción, enmarcada en un rectángulo de esmalte blanco opaco y una cenefa de triángulos o dientes de sierra grabada a buril, y esmaltadas las letras con blanco trasflor en *basse-taille*.

Estructuralmente, la copa está realizada en cuatro segmentos: base, nudo, primer tramo y segundo tramo de la copa, yendo a este último adosadas dos asas en forma de siete. El trabajo de entallado que presenta es encomiable, del que lo más elocuente es el entallado mediante abultado al aire del primer tramo. Su sección, en forma de tres ondulaciones crecientes, terminadas además en una boca biselada, no podría haberse realizado sino con esta técnica (o con una matriz de gajos, pero es una dificultad en la que no se incurriría para fabricar una pieza única como ésta). Esto demuestra una gran destreza por parte del entallador, que conforma la chapa de metal sin el apoyo de la matriz, logrando además con ello espontaneidad. Tanto la base como el segundo tramo de la copa presentan calados con las esquinas superiores en chaflán, en los, sujetos por detrás, se colocan los esmaltes. Cuenta con doce esmaltes, cuatro de ellos, en forma de trapecio circular, ubicados en la base y ocho, en formato rectangular vertical, en el segundo tramo de la copa. Están aplicados sobre planchas de metal (cobre o plata) de fondo liso (que no está pulido en espejo, sino con algo de grano), ligeramente conformadas. En todos ellos, el fondo es de esmalte trasflor rojo, totalmente transparente, sobre el que están esmaltadas figuras blancas de atletas, realizadas con la técnica de grisalla con esmalte ópalo y resaltadas con finas líneas grises. Cabe destacar la dificultad técnica tanto de la grisalla, que se obtiene mediante la superposición de capas de distinto grosor con las que se van creando los volúmenes y la gradación monócroma de sombras, así como del rojo trasflor, difícil de aplicar con la uniformidad de tono que aquí se obtiene. Aunque están en buen estado, presentan algunas craqueladuras. La copa está revestida en el interior con una copa interna, encajada, que debe llevar soldada en la base la espiga que se atornilla a la base, que atraviesa todos los elementos a modo de alma. Tanto el segundo tramo como la base deben contar también con algún alma que ayude a

sostener los esmaltes. El nudo presenta un grabado a buril excavado muy sencillo, casi tosco, con una cenefa en la que se repiten tres hojas de laurel, con el fondo de esmalte opaco blanco. Las hojas tienen el fondo y contorno de las nervaduras grabado y nielado o esmaltado en negro. Las asas son huecas, construídas probablemente a partir de dos segmentos conformados de sección prismática, unidos en inglete con soldadura. Sus caras están grabadas a buril con cenefa de triángulos o dientes de sierra, con el fondo rayado alternativamente, y nielado o esmalte negro aplicado en los surcos excavados; cabe resaltar que el motivo no casa perfectamente en el inglete. Finalmente, la copa está sujeta a la peana por una tuerca y una espiga metálica, que debe atravesar desde la base del primer tramo de la copa.

La desaparecida tapa estaba también entallada, en dos segmentos, de los que el inferior también presentaba ocho placas esmaltadas trapezoidales, y el segundo esmalte blanco excavado. Estaba rematada por una figura alegórica con túnica o peplo, que sostiene en sus brazos flexionados una corona de laurel que le enmarca el rostro. La mitad superior de la figura era de color blanco, lo que sugiere que pudiera ser una talla en marfil.

Comparando la pieza con las fotos originales, se comprueba que la base se ha desplazado respecto a la peana ligeramente a la derecha, y que el segundo tramo de la copa está colocado al revés, de manera que la cara frontal era, originalmente, la que hoy está en el reverso[48]. Siendo fieles al orden original, los esmaltes (lám. 2) representan, comenzando por el frente y de izquierda a derecha, los siguientes deportes: en la base, equitación, carreras de automóviles, remo y carrera de carros; en en segundo tramo de la copa, tenis, atletismo, voley, lanzamiento de peso, lanzamiento de jabalina, lanzamiento de disco, tiro con arco y carrera de obstáculos. El esmalte de las carreras de automóviles presenta, en una banderola del coche, el número "27". A la izquierda se ve otra banderola, de otro coche que queda fuera del marco, con el número "1". El de lanzamiento de disco está firmado, casi imperceptiblemente, por el autor. Lamentablemente, no podemos conocer los deportes que se representaban en los esmaltes de la tapa, si bien parece que en una de las dos frontales se adivina la esgrima.

Estéticamente, se acusa una acentuada influencia del *art-déco* y, especialmente en la elección de los temas, del Futurismo. Realizada para lucimiento de los esmaltes, el trabajo de platería es de extrema sencillez; tal vez su forma no está perfectamente resuelta, pero volvamos a destacar la pericia con la que está ejecutado el entallado, que aporta sencillez, sutileza y agilidad a la pieza. Cabe hacer una advertencia, y es que este trabajo puramente de platería y la peana de madera no habrían sido realizadas por Gil Losilla, sino que las encargaría a un taller. No parece descabellado pensar, de hecho, que pudiera haber sido ejecutada en los Talleres de Arte. A Gil Losilla corresponden los esmaltes, el diseño y probablemente el grabado.

48 No se conoce el momento de esta intervención, pues en estos últimos años sólo fue sometida a una limpieza superficial por el Departamento de Restauración de Talleres de Arte Granda, pero es evidente que fue desmontada en algún momento del pasado.

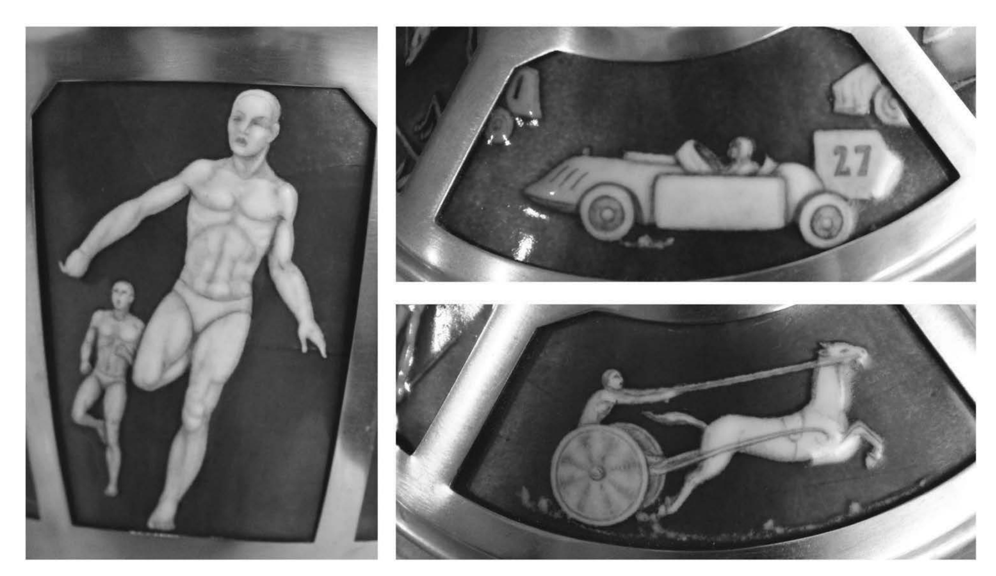


LÁMINA 2. *GERMÁN GIL LOSILLA. Detalle de los esmaltes de la "Copa trofeo Olimpiada" (1932).*

La mayor carga artística está, por tanto, concentrada en los esmaltes. Busca en ellos una gran sencillez de formas: las figuras, desnudas casi por completo, se perfilan sobre el fondo rojo vivo, sin adornos, planos intermedios ni contexto, salvo alguna línea ocasional. Manifiestan, por supuesto, la influencia de su propio trabajo como ilustrador, y del dibujo a base de simples líneas y colores planos que se populariza, haciendo de la necesidad virtud, con la difusión tanto de los carteles como de las publicaciones ilustradas iniciada en el siglo XIX, tan importantes en el Modernismo. Aún más atrás, en el origen de esta tendencia, encontramos los ecos de los dibujos de John Flaxman (1755-1826) y su recuperación del pasado Clásico grecorromano.

La pieza pretende, de hecho, ser una revisión de un tema del arte clásico como son los Juegos Olímpicos, desde un punto de vista tanto conteptual como estético. Remite a la cerámica griega mediante el uso del bicolor en los esmaltes y la forma elegida para la copa, entre la crátera y el cántaro. La relectura se lleva a cabo, en lo temático, incluyendo las modernas disciplinas deportivas; y en lo estético, mediante la elección de los colores y por la introducción de formas modernas, especialmente en las figuras. Este método, consistente en retomar temas, iconografía y modelos del pasado y revestirlos con un lenguaje artístico del presente, es, por cierto, el que sigue por sistema Félix Granda en sus Talleres de Arte, si bien siempre dentro de unos límites conservadores.

Las figuras, todas ellas masculinas salvo tres femeninas, tienen un tratamiento, acentuado por su monocromía en blanco, que resulta escultórico; y no el de cual-

quier escultura, sino el de una plenamente en consonancia con el círculo artístico del autor. Son de una figuración simplificada y angulosa, con ciertos rasgos arcaizantes y monumentales, que si bien son un lugar común del arte de la época, resultan extremadamente próximas a los lenguajes de Capuz, Julio Vicent, Victorio Macho y de Adsuara.

La influencia del *art-déco* se detecta tanto en los esmaltes como en otros detalles, como la forma de las asas, la decoración grabada geométrica o la propia elección de la tipografía. El Futurismo, por su parte, está presente tanto en el tema general, de exaltación del deporte y la figura humana, como en los temas concretos de algunos de los esmaltes, especialmente evidente en el dedicado a las carreras automovilísticas. Ambas deben recoger las impresiones dejadas en Gil Losilla por la *III Mostra Internazionale delle Arti Decorative* de Monza, a la que, como queda dicho, llevó obra. Esta exposición internacional, celebrada en 1927, en plena *era fascista* italiana, fue escenario de importantes muestras de arte de vanguardia, con una atención especial al Futurismo promocionado por la Dictadura, que contó con un área expositiva exclusiva organizada por Fortunato Depero (1892-1969). El hecho de que sea, precisamente, el número veintisiete el que aparece en el esmalte de las carreras de automóviles, hace pensar si no se trata de un homenaje del autor al Grand Prix de Italia de fórmula libre, que se celebró en Monza al mismo tiempo que la exposición internacional, es decir, en 1927.

El tema de los Juegos Olímpicos ya había sido tratado anteriormente por Gil Losilla. Recordemos la descripción, ya reseñada, que Antonio Méndez Casal ofrecía en ABC sobre la bandeja *Juegos Olímpicos* de 1925: "*Sobre fondo carminoso, destacan varias figuras neoclásicas de tipo Wegwood*[49]*, en blanco*". La bandeja debía ser de la misma técnica y temática que retoma posteriormente en la *Copa Trofeo Olimpiada*. El tema cobra mayor sentido si recordamos que 1932 es precisamente año olímpico, celebrándose los Juegos en Los Ángeles. La inspiración de su precedente, la bandeja, puede provenir de las obras artísticas sobre los Juegos Olímpicos de París de 1924, que pudo conocer a través de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París de 1925.

No podemos terminar sin mencionar algunas de las incógnitas con que nos deja la obra, como su título, que cabe plantearse si no sería más correcto si se sustitu-

---

49 Si eran las de la bandeja tan parecidas a las de la copa como creemos, es cierto que las figuras recuerdan, al ser blancas y revisión de un tema neoclásico, a las de la fábrica de porcelanas inglesa Wedgwood, fundada en 1759 y que, por cierto, contó en el siglo XVIII con diseños del ya mencionado John Flaxman. Probablemente, Gil Losilla sigue la costumbre de Félix Granda de adquirir láminas y obras gráficas que le sirvieran de inspiración para su biblioteca, además de que tendría acceso a la formada en los Talleres de Arte. Aunque no haya constancia de ello, no sería raro que contase aquella con algún libro o catálogo de Wedgwood, como lo hay, por ejemplo, de Sèvres. Sin embargo, el recurso es lo suficientemente común como para haberlo tomado de cualquier otro autor. Sobre la biblioteca de Félix Granda, v. G. DÍAZ QUIRÓS, "Influencia impresa: estampas foráneas en la biblioteca de Félix Granda Buylla", en M. CABAÑAS BRAVO, *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid, 2005.

yera "Olimpiada" por "Olímpica"[50], o el hecho desconcertante de que la mayor parte de deportes representados en ella no eran, ni son hoy, disciplina olímpica. Su colocación, no obstante, hace intuir un programa iconográfico, cuya lectura, que sospechamos compleja de adivinar en cualquier caso, no parece posible sin conocer los de la desaparecida tapa. Así, la base está reservada para cuatro deportes que implican medios de locomoción y, quizá más importante por su connotación futurista, velocidad (carreras de automóvil, de carros, hípica y remo). La anacrónica carrera de carros tiene la evidente intención de establecer un paralelismo con la de automóviles, lo que de nuevo nos recuerda al lenguaje de Félix Granda, a esa búsqueda de relaciones entre pasado y presente. A esta tendencia a dotar las obras de un trasfondo iconográfico alude Ángel Vegué y Goldoni al comentar las piezas expuestas (entre ellas, ésta) en la Exposición Nacional de 1932:

> *Los esmaltes de D. Germán Gil Losilla, en copas y plaquetas, son en general de buena técnica; únicamente los encuentro demasiado literarios; quiero decir que "pesa" sobre ellos una intención literaria, un gusto "modernista" (doy a este adjetivo el valor con que ha pasado al lenguaje corriente, sin nada que entrañe por mi parte sentido despectivo)*[51].

Las conjeturas sobre el significado de conjunto, si se parecen a los programas iconográficos de Félix Granda, pueden ser, como decimos, casi infinitas, además de un ejercicio en vano sin contar con la orientación del propio autor.

Otras piezas de esmalte de Germán Gil Losilla

La persistente consideración de las llamadas artes decorativas como artes menores hace difícil encontrar no ya imágenes, sino tan siquiera mención, de los artistas dedicados a ellas y sus obras. Con todo, se da la circunstancia de que sí es posible encontrar reproducciones de algunas de sus obras en publicaciones de la época y archivos, por lo que finalizamos con una reseña breve de las localizadas, a fin de que puedan ser útiles para un estudio más profundo de su figura.

Recordemos a fin recopilatorio las obras simplemente mencionadas: en 1925, el hierro con relieve esmaltado *La danza de las horas*, la bandeja *Juegos Olímpicos* y el también hierro esmaltado *El pavo real;* en 1926, otro "hierro esmaltado y vitrificado al horno", *Fauna india*, realizado en colaboración con María Moreno; en 1928, la encuadernación artística de *Cuentos de Pototo*, presentada bajo el lema *Guadalupe*. Por fin, en 1932 encontramos reproducidas, además de la *Copa Trofeo Olimpiada*, otras obras que también presenta a la Exposición Nacional. Una se trata de *La copa*

50 Recordemos que la Olimpiada es el período de cuatro años que transcurre entre las celebraciones de los Juegos Olímpicos, aunque es cierto que en la época se hablaba frecuentemente de los "Juegos de la Olimpiada".

51 A. VEGUÉ Y GOLDONI (A.V. y G.), "La Exposición Nacional de Bellas Artes y la decoración". *La Voz*. 9 de junio de 1932, p. 4.

del faunillo[52], que *Mundo Gráfico* describe como realizada de "cristal, metal y esmaltes". La concepción, dado que es una copa, se asemeja un poco a la *Copa Trofeo Olimpiada*, también en el hecho de contar con una tapa rematada por una figura, en este caso es de suponer que un fauno. Está, como el copón al que hicimos referencia al inicio del artículo, enteramente revestida de esmalte, salvo en la base, fuste y boca de la copa y de la tapa. Por el tamaño que se le supone, podría efectivamente tratarse de cristal, más fácil para su realización; pero tras haber visto el citado copón, así como una cúpula interior de un sagrario de Talleres de Arte hecha en estas fechas, hecha en una sola pieza, nos inclinamos a pensar que se trata de esmalte de bulto redondo (*ronde-bosee*). La revista *Aragón* reproduce un marco con tres placas de esmaltes[53], tituladas *La noche y el miedo*, *La playa* e *Indio tapuyo en traje de ceremonia guerrera*, de clara inspiración fauvista.

Por otra parte, la Fototeca del Patrimonio Histórico del Instituto de Patrimonio Cultural Español conserva, como parte del Archivo Ruiz Vernacci, cuatro fotografías de tres de sus obras. La primera, tomada el 3 de febrero de 1932, tiene por título *La Virgen y dos ángeles*[54], y es de un estilo más cercano al Modernismo que otras de sus obras. La segunda reproduce una encuadernación artística de la *Vita Nuova*[55] de Dante Alighieri, y está tomada el 20 de marzo de 1934. Las dos últimas fotografías[56], fechadas el 30 de marzo y 30 de mayo de 1934, son un conjunto formado por una bandeja, dos vasos y lo que el título de la ficha identifica como una coctelera, que nos parece más bien una cubitera. De marcadas formas geométricas, se representan en el ala de la bandeja y en el conjunto de vasos y cubitera, sobre fondo oscuro, figuras claras de mujeres desnudas, completando la ornamentación con figuras de pájaros y plantas. De su producción posterior a la Guerra Civil sólo hemos localizado, reproducidas de nuevo en la revista *Aragón*, el *Libro de Oro del XIX Centenario de la Virgen del Pilar*[57], de 1940, y *Aparición*[58], de 1944. Esta última le vale la medalla de honor en el II Salón de Artistas Aragoneses de 1944. Más conservadoras en su temática y estética que las anteriores, se representa en ambas la aparición de la Virgen del Pilar.

En último lugar, mencionamos de nuevo los dos copones realizados en Talleres de Arte, de los que, como indicamos, pudimos ver uno en 2015, y a los que esperamos poder dedicar un estudio en otra ocasión.

52 "La Exposición Nacional de Bellas Artes". *Mundo Gráfico*. 8 de junio de 1932, p. 10.

53 "Notas de Arte". *Aragón*. 1 de junio de 1932, p. 117.

54 Instituto de Patrimonio Cultural Español (IPCE). Fototeca del Patrimonio Histórico, archivo Ruiz Vernacci, "La virgen y dos ángeles", nº inv. VN-34268.

55 Ibídem, "Encuadernación de la obra Vila Nova de Dante", nº inv. VN-33036. El título con el que figura en catálogo del IPCE confunde, como se puede ver, el nombre de la obra.

56 Ibídem, "Bandeja y coctelera con esmaltes, nº inv. VN-28740; y "Bandeja y coctelera de esmaltes", nº inv. VN-33037.

57 *Aragón*. enero de 1940, p. 20.

58 HERMANOS ALBAREDA, op. cit., p. 122.

El platero madrileño Martín de Arrandolaza y los cálices de Doña Juana de Austria

CÉSAR GONZÁLEZ ZAMORA
Ingeniero de Caminos

Aunque los orígenes de Martín de Arrandolaza fueron guipuzcoanos, su establecimiento y madurez en Madrid, donde hubo de alcanzar gran notoriedad, permiten considerarle platero madrileño. El prestigio adquirido en su oficio y, quizás también, las influencias políticas de su cuñado, le llevaron a alcanzar el cargo de platero marcador de Corte durante la vida del Rey Prudente, circunstancia esta que era inédita y demostramos en el presente trabajo.

A inicios del siglo XVI todos los hombres y mujeres apellidados Arrandolaza se concentran en la villa juntera de Azcoitia. Las anotaciones de nacimientos y matrimonios en los libros de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, de esa localidad, comienzan en 1554, privándonos del importante dato de la venida al mundo de nuestro platero, que, indudablemente, tuvo que ser anterior a ese año.

El documento medieval más antiguo, de entre los que conserva el Archivo de la villa, en el que aparece un miembro de esa familia, está fechado en marzo de 1413: es una concordia, celebrada en Azcoitia entre los vecinos de dentro y los de fuera de su cerca[1]; en la relación figuran *Pero Martines de Arrandolaça, morador que es dentro en la dicha villa*, y *Juan Garçia de Arrandolaça* junto a *Martín Martines de Arrandolaça, moradores que son en la tierra de Azcoytia en término de la dicha villa*. En febrero de 1493, otro documento azcoitarra[2] cita la presencia de *Juan d´Arrandolaça, fiel de la villa*, junto al Alcalde de la misma, en el acuerdo de nombramiento del sacristán de Santa María de Valda.

---

1 M.R. AYERBE IRÍBAR, *Documentación medieval del Archivo Municipal de Azkoitia*. San Sebastián, 1993, pp. 42-51.

2 Ibídem, p. 212.

Los años 1521 y 1522 son especialmente conflictivos para Guipúzcoa, como consecuencia del último intento de los Albret de recuperar el Reino de Navarra. Los éxitos iniciales del ejército de Enrique II, *el Sangüesino*, apoyado por tropas francesas y nobles agramonteses, se ven frenados por la grave derrota sufrida, frente al ejército castellano, en la batalla de Noáin (junio de 1521). Los perdedores aún mantienen operaciones de resistencia e, incluso, organizan alguna acción ofensiva, como la toma de la plaza de Fuenterrabía cuatro meses después. En estos dos años, las Juntas Generales y Particulares no cesan de acordar *levantadas*, reclutando peones para la guerra contra los franceses.

En una de las Actas del Concejo de Azcoitia[3], correspondientes al año 1521, se lee: *Juan de Arrandolaça, cabo de escoadra, juro que las personas siguientes habían servido el tiempo que aquí se declara…* Más adelante, Pascual de Arrandolaça, aparece entre los hombres del cabo Martín de Ubayar. Luego, en un Acta de 1522, en la que se acuerdan los repartimientos que ha de percibir cada vecino que asistió, sea a una campaña militar, sea a una Junta celebrada fuera de Azcoitia, se cita a Pedro de Arrandolaça, platero, muy posiblemente, padre y primer maestro en el oficio de nuestro protagonista. Dice así[4]: *Ytem mas, se le repartio a Pedro de Arrandolaça, platero, por dos ydas que fue a la Junta de Olas…* (en algunas ocasiones se celebraban Juntas Particulares de Guipúzcoa en la iglesia de Ntra. Sra. de Olas, en Azpeitia).

Pedro de Arrandolaza ya disfrutaba en ese año de una posición económica desahogada. Es el único vecino de Azcoitia mencionado, en las prolijas Actas de entonces, con el oficio de platero. El hecho es que el Concejo, cada vez más falto de recursos propios para atender los gastos de la guerra, decidió vender unas tierras de su propiedad. No se conoce cuánto recaudó con esa operación, pero sí que la compra fue hecha por el platero Pedro de Arrandolaça[5], lo que demuestra su salud patrimonial.

En el año de 1522 la villa de Azcoitia sufrió cuatro *levantadas* y Juan de Arrandolaça capitaneó una de las cinco cuadrillas formadas en la primera leva[6], con destino a la frontera de Fuenterrabía. La segunda tuvo por objeto la defensa de Hernani y, en ella, aparece citado un Martín de Arrandolaça[7], que podría ser el personaje de este trabajo, e hijo del platero Pedro. Como para participar en la leva tendría que haber nacido no más tarde de 1504, y lo último que se conoce de Arrandolaza es el otorgamiento de un poder[8], que extiende en Madrid el año 1584, a favor de Bernardino María de Milán, *su hermano* (realmente, su cuñado), se le estaría concediendo una cierta longevidad, si se admitiera que se trató de la misma persona.

3 J.L. ORELLA UNZUÉ, "Geohistoria guipuzcoana e intereses políticos vascos en la guerra de Navarra (1512-1524)". *Lurralde: Investigación y Espacio* nº 35 (2012), pp. 153-154.

4 Ibídem, p. 187.

5 Ibídem, p. 189.

6 Ibídem, p. 191.

7 Ibídem, p. 192.

8 M. AGULLÓ Y COBO, *De plateros y joyeros (Siglos XVI-XVIII)*. Boston, 2015, p. 9.

Creemos que hubo de ser en los años cuarenta cuando Martín abandona Guipúzcoa y se traslada a Valladolid, que era, en aquel momento, el polo de atracción más importante, junto con Burgos, de la platería castellana, tanto en calidad como en producción y mercado. Como todo lo que rodea a la vida de nuestro platero, las noticias de su estancia en la ciudad del Pisuerga son muy escasas. Sin embargo, y al igual que ocurrirá después en Madrid, sus pasos le vinculan con relevantes personajes de la sociedad de su entorno. El primero es su matrimonio con Ana María de Milán, el cual se acredita, documentalmente, en la partida de bautismo del hijo de un conocido de Martín de Arrandolaza[9]. Ana era hermana de Bernardino María de Milán, platero irrelevante y desconocido en las nóminas clásicas de estos artífices vallisoletanos, pero personaje importante en sus vidas social y política, siendo Chanciller de Valladolid y encargado de los bienes y rentas del Almirante de Castilla[10]. Bernardino y Ana, junto con su hermano Juan (corregidor de Ávila) eran hijos de Juan María de Milán[11], Alguacil Mayor de la Suprema, y nietos de Juan María de Milán, el Viejo, Regidor de Valladolid, cuyo hermano Jerónimo fue un notorio franciscano Calificador del Santo Oficio. Bernardino, cuñado de Arrandolaza, hizo una importante fortuna que le llevó a la fundación de un mayorazgo[12].

Por otro lado, el insigne Antonio de Arfe abre taller en Valladolid hacia 1552. Su fama le hace recibir, probablemente, más pedidos de los que puede abarcar. En ese momento ha contratado la custodia de Medina de Rioseco, que entregará dos años después y sigue atendiendo sus asuntos de familia en León, donde también trabaja. Entonces subcontrata con Martín de Arrandolaza un pedido para Diego López de Zúñiga y Velasco, IV Conde de Nieva y futuro Virrey del Perú. Entregados los objetos, Martín no cobra y decide acudir a la justicia: a finales de 1554 aún era vecino de Valladolid. Los incumplimientos en sus obligaciones de pago se convirtieron en un serio problema para el famoso Antonio de Arfe, que también fue denunciado, por moroso, por Francisco de Isla, marcador de Valladolid; y, después, por Diego de Hermosa y otros quince acreedores, lo que le costó pasar tres años en la cárcel, de la que pudo salir tras probar su condición de hijodalgo.

La comparecencia de Martín de Arrandolaza ante el Alcalde, es suficientemente expresiva[13]:

9 *Partida de bautismo de Juan, hijo de Jusepe Ximenez.* 23 de diciembre de 1571. Libro de bautismos de la parroquia de los S.S. Justo y Pastor de Madrid. Archivo Diocesano de Madrid. Se lee: *… padrino martin de arrandolaza platero y madrina ana maria de milan su muger…*

10 J.T. MEDINA, *La Araucana por Don Alonso de Ercilla y Zúñiga: Documentos*. Santiago de Chile, 1918. Doc. CCCXXXIV.

11 Fray ANTONIO DE ALCALÁ, *El Segundo Luminar Mayor del Cielo de la Iglesia*. Córdoba, 1706, p. 3.

12 *Traslado del censo* […] *impuesto sobre el Condado de Orgaz a favor del Mayorazgo que fundó Bernardino María de Milán…* Bibliophile Bookbase. Lib. Miguel Miranda.

13 N. ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII.* Madrid, 1922, p. 13.

"En Valladolid a quatro dias del mes de diciembre de mil y quinientos y cinquenta y quatro años ante el Señor Lzdo Arceo Alcalde de S. M. en esta Corte y Chancilleria parescio Martin de Arrendolaza (sic) platero vezino desta villa y demando a Antonio de Arfee platero estante en esta Corte en que dixo quel izo por mandado del dho Arfee dos candeleros grandes de altar y un caliz y umas vinageras y un pie de cruz todo de plata el qual quedo de pagar toda la echura y aunque le ha requerido a que le pague setenta ducados que merescia no lo ha querido ni quiere hazer…".

Con el oficio aprendido en su casa solar, y perfeccionado en Valladolid, Martín decide instalarse en Madrid. Si, tal y como hoy se entiende, la fuente de plata con vertedera de gárgola y marcas de Martín de Arrandolaza, Antonio Muñoz y eslabón del toisón, que se conserva en la Catedral de Toledo[14], fue donación del Cardenal Silíceo, su venida a Madrid tuvo que ser anterior a 1557, año en que fallece el donante.

De todos modos, en una carta de reconocimiento de deuda[15], del 24 de setiembre de 1561, aparecen, como testigos, Martín de Arrandolaza, Jerónimo Quixar y Mateo Ximenez, *estantes en esta Corte*. El documento, por el que se obliga a ciertos pagos el célebre Lope de Rueda, no menciona los oficios, pero el testigo Arrandolaza ha de ser nuestro platero, ya que Jerónimo Quixar también era de la profesión[16]. El deudor, que ha pasado a la historia de las Letras españolas como dramaturgo y comediante, ganó parte de su vida como batihoja, esto es haciendo panes de oro. Reconoció deberle veintidós ducados a *Bernardino de Milán*, vecino de Valladolid (tenía que referirse a Bernardino María de Milán, platero y cuñado de Arrandolaza). Firmada la carta, se abre un Auto al mes siguiente, promovido por un apoderado del acreedor, en el que comparece como testigo *Joan Baptista, platero, andante en esta Corte*, quien advierte a la Justicia de que Rueda puede abandonar Madrid sin cumplir su obligación de pago.

En 1565, pocos meses después de instalarse, de modo definitivo, el Consejo de Indias en el Real Alcázar madrileño, Martín de Arrandolaza recibe un pedido de esa institución[17]; consistió en *dos tinteros, dos salvaderas y unos candeleros de plata.* Percibió, por el encargo, 1938 Reales, una cantidad solo ligeramente superior a los 1909 Reales que, catorce años más tarde, facturará Juan Rodríguez de Babia al dicho Consejo[18], del que también fue proveedor.

14 C. HEREDIA MORENO, "De lo profano a lo sagrado: la platería civil en los tesoros de las Catedrales españolas", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, p. 280.

15 C. PÉREZ PASTOR, *Documentos cervantinos, hasta ahora inéditos*. Madrid, 1897. T. I, p. 270.

16 M. AGULLÓ Y COBO, "Plateros madrileños de los siglos XVI y XVII". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* nº 46 (2006), p. 1011.

17 C. HEREDIA MORENO, "Juan Rodríguez de Babia y el patrimonio mueble del Consejo de Indias", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014.* Murcia, 2014, p. 211.

18 Ibídem, p. 213.

Se conservan diferentes obras en las que aparece el punzón ARANDO/LAZA. Arriba, se citó la fuente con gárgola vertedera de la catedral toledana; se ha entendido que Antonio Muñoz intervino en ella como marcador y Arrandolaza como artífice. Puede que los papeles de ambos fueran los contrarios. Cruz Valdovinos comentó esta fuente y su marcaje, en un trabajo sobre la platería madrileña del siglo XVI[19].

Se conservan, igualmente, dos piezas de plata encargadas por el prelado Francisco Delgado López, natural de Villa de Pun (Burgos), nombrado obispo de Lugo en 1561, y que no entró en esta ciudad hasta 1564, tras haber participado en las sesiones de los dos últimos años del Concilio de Trento. Permaneció en la diócesis lucense hasta 1566, año en que marcha a la de Jaén, hasta su muerte en Baza en 1576. Su cuerpo fue trasladado a la villa en que nació, que cambiaría su nombre por el de Castildegado. Ambas piezas llevan las marcas Arrandolaza y Corte. La primera es un bello cáliz de la catedral de Lugo[20] (nº de inventario 598) que formó parte de la Exposición *O Esplendor da Presenza*, celebrada en la Catedral, en diciembre de 2011; ha de corresponder al período 1564-1566, en el que el obispo reside en Lugo. La segunda pieza, un incensario[21], se encuentra en la iglesia parroquial de San Pedro, en Castildelgado, como parte de las donaciones que el obispo dispuso fueran a su tierra natal.

El convento de clarisas de San Martín de Don (Burgos) guarda un plato, también con punzones de Arrandolaza y eslabón del toisón[22], que perteneció al obispo Juan Ochoa de Salazar, natural de aquel lugar. Este prelado, obispo de Calahorra desde 1577, mantuvo muy difíciles relaciones con el Cabildo, que solo se saldaron con la sanción que le impuso Sixto V en 1585. Rehabilitado, ocupó el obispado de Plasencia desde 1587 hasta su fallecimiento en 1594. La pieza ha de pertenecer al período de su prelatura en Calahorra, esto es entre 1577 y 1580, año este en el que el nuncio Sega advierte a Roma sobre la conducta del obispo, declarando vacante la sede calagurritana.

Recogemos, además, la inédita y extraordinaria cruz procesional de Toreno (León), con las marcas de Arrandolaza y de Corte, sobre la que estamos preparando un trabajo monográfico, con la entusiasta cooperación de Manuel Álvarez, párroco de la iglesia de San Miguel en esa localidad berciana.

Por último, revisaremos el importante conjunto de cálices encargados en 1573, en cumplimiento del mandato testamentario de Doña Juana de Austria. Todos son prácticamente iguales entre sí, y llevan tres punzones: Alonso Muñoz, Martín de

19 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería madrileña del siglo XVI”, en *Madrid en el Renacimiento*. Alcalá de Henares, 1986, pp. 247-249.

20 F.X. LOUZAO MARTÍNEZ, *La Platería en la Diócesis de Lugo*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela, 2005, pp. 546-548. Imágenes y ficha cortesía de Carolina Casal, conservadora del Museo Diocesano Catedralicio de Lugo.

21 A. BARRÓN GARCÍA, *La Época Dorada de la Platería Burgalesa (1400-1600).* Salamanca, 1998. T. I, pp. 420-422.

22 Ibídem, p. 422.

Arrandolaza y Corte (eslabón del toisón). Cruz Valdovinos mencionó tres ejemplares en 1982[23], anotando, en 1986, el conocimiento de un cuarto[24]. Los autores de la *Enciclopedia de la Plata española y virreinal* citan, en esta obra y en su listado de plateros de Madrid, la fecha de 1573 para Arrandolaza[25], pero es en 1992 cuando publican la existencia de otro cáliz de este grupo en una colección privada[26]: este es el ejemplar objeto de la presente comunicación.

De las dos marcas personales que presentan dichos cálices se ha sustentado, hasta ahora, que la de Arrandolaza era la correspondiente a la autoría, actuando Alonso Muñoz como marcador de Corte. Vamos a intentar demostrar, a continuación, que los papeles de ambos plateros, para este encargo real, están cambiados.

Alonso Muñoz pasará a la historia de la orfebrería de nuestro siglo XVI unido, indisolublemente, a la figura de la princesa Doña Juana de Austria. Primero, está en la lista de los 180 servidores[27], nominados en diciembre de 1552, que habían entrado con ella al país vecino un mes antes, para su boda con Juan de Portugal …*Alonso Muñoz, platero de plata*. Veintiún años más tarde, al fallecimiento de Doña Juana, se realiza el inventario de sus bienes[28], participando en él …*Pedro Reynalte, platero de oro que fue del Serenisimo Principe que aya gloria, Francisco Alvarez y Alonso Muñoz, plateros de plata que fueron de la Reina y la Princesa…*

Para evaluar la importancia del encargo de Doña Juana es menester leer la parte de sus últimas voluntades, otorgadas el 31 de agosto de 1573, donde dispuso lo siguiente[29]:

> "*Quiero y es mi voluntad quelo mas en breve que ser pudiere despues de mi fallesçim se empleen mill ducados en hazer tantos calizes de plata llanos que salga cada uno de toda costa a treinta ducados los quales se ayan de distribuir y repartir por las yglesias pobres delas montañas que por su pobreza no alcançan a tener sino calizes de estaño y para que en esto mejor se açierte podrán mis testamentarios dar noticia desta obra pia al obispo de Burgos y al arçobispo de Santiago y a los obispos de montañas en Castilla y Galiçia para que cada qual ynformandose de la nesçesidad que ay en las yglesias que caen en las tales montañas de sus obispados enbien abiso dello y bista por mis testa-*

23 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las Artes Industriales y Aplicadas en España.* Madrid, 1982, p. 102.

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería madrileña…" ob. cit., p. 242.

25 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 274.

26 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, pp. 218-219.

27 I.J. EZQUERRA REVILLA, "La asistencia doméstica del resto de miembros de la familia imperial", en J. MARTÍNEZ MILLÁN (coord.), *La Corte de Carlos V*. Madrid, 2000, Vol.1, T. 2, p. 248.

28 C. PÉREZ PASTOR, "Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España", en *Memorias de la Real Academia Española*. Madrid, 1914, T. II, p. 380.

29 Biblioteca Nacional de España. MSS/18168, *Testamento de Doña Juana de Austria. Papeles de Gil González Dávila*, f. 13.

mentarios enbien a cada obispado delos dhos los calizes que pudieren alcanzar para remedio dello".

La provisión de mil ducados, a 30 ducados de toda costa cada cáliz llano, hubo de permitir la fabricación de 33 unidades. Parece lógico suponer que los albaceas de la Princesa eligieran como platero a Alonso Muñoz, que tantos años había estado a su servicio. El sentido común viene a confirmarse con un documento: el 22 de octubre de 1574, un año después de la muerte de Doña Juana, se firma la carta de pago de los testamentarios y de las deudas contraídas como consecuencia del cumplimiento de las últimas voluntades de la hermana del Rey. María Ángeles Toajas lo transcribe así[30]:

"A Alonso Muñoz platero 375.000 mrs. que los hobo de aver por çiertas cosas que por horden de los dhos Señores testamentarios hizo en cumplimiento de lo que Su Alteza dexo mandado por una clausula de su testamento como paresce por menudo por çertificaçion de Antº Guerrero y Antº Cordero que esta a las espaldas de la librança de los dhos testamos a 26 de febrº de 1574 años los quales resçivio el mismo. Esta partida es la de los caliçes".

No cabe duda: Alonso Muñoz recibe el pedido de los albaceas de Doña Juana, lo lleva a cabo y cobra la totalidad de la dotación de 1.000 ducados (375.000 mrs.) provista, para los cálices, en el testamento.

Diez años después del fallecimiento de Juana de Austria se encuentra a Alonso Muñoz en el cargo de contraste de Corte, nombramiento que hubo de recibir de Juan de Ayala, Marcador Mayor de los Reinos, sustituyendo al platero madrileño Guillén de Ybar, anterior contraste de la Corte[31]. Muñoz ocupa este puesto, hasta su muerte en 1587. Aquí se produce un equívoco, ya histórico, cuando los autores de la *Enciclopedia de la Plata española y virreinal*, colocan a este platero en la lista de marcadores de Corte[32], como habían hecho al referirse al cáliz de este trabajo. Alonso Muñoz nunca fue marcador sino contraste. La confusión venía arrastrándose desde algunos años antes y ha continuado hasta la fecha de hoy; ahorramos otros ejemplos y citas.

Entonces, siendo Alonso Muñoz el artífice de esos 33 cálices, el punzón que estos llevan de Martín de Arrandolaza ha de corresponder a su papel como marcador de los mismos. Ahora se entienden mejor las diferentes piezas, a las que se ha pasado revista anteriormente, donde el punzón ARANDO/LAZA aparece sin otra marca nominal, pero acompañado de la marca del eslabón del toisón y de la burilada: son obras de plateros anónimos madrileños cuya ley de plata ha sido verificada por Arrandolaza, en su cargo de marcador de Corte. Podría pensarse, como alternativa,

30 M.A. TOAJAS ROGER, "La capilla del Cristo de las Descalzas Reales de Madrid: arte y liturgia en el siglo XVI". *Anales de Historia del Arte* nº 25 (2015), p. 144.

31 C. HEREDIA MORENO, "Juan Rodríguez de Babia…" ob. cit., p. 212 (nota 41).

32 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata…* ob. cit., p. 218 y 263.

en que todas fueran obras de nuestro platero, pero no parece lo correcto, del mismo modo que hoy se admite que la mayoría de las piezas madrileñas que solo llevan las marcas de García de Sahagún y del toisón, no son obras suyas sino anónimas y verificadas por él, en su calidad de marcador.

La escritura o la lectura incorrectas del nombre de Arrandolaza en los manuscritos correspondientes al largo proceso seguido en Pamplona, entre los plateros de esta ciudad y su Regimiento, hizo que uno de los orfebres madrileños cuyo testimonio se aportó fuera el de *Hernando de Laza, platero marcador*[33]. Este personaje no existió, al menos dentro del largo elenco de plateros madrileños conocidos de la época. Sin el genitivo se leería *Hernandolaza*, y no dudamos de que los plateros navarros se referían a Arrandolaza, del que dijeron bien era entonces marcador, y de Corte como hemos visto arriba. El proceso comenzó en marzo de 1575[34], terminando en junio de 1585. Además de los testimonios de Martín de Arrandolaza, se aportaron los de otros importantes artífices madrileños: Francisco Álvarez, platero de la Reina, Rodríguez de Babia, platero de S.M., Pedro Pérez y Juan y Pedro de Soria.

Otra prueba aportada por los plateros navarros fue el caso de Manuel Correa, platero de Felipe II y, a la vez, nombrado contraste de Corte[35]. Se trataba de demostrar que los marcadores y contrastes debían de pertenecer al gremio platero, vinculación que no se daba en Pamplona. Correa también aparece, indebidamente, como marcador de Corte en diferentes publicaciones.

La confusión aún puede aumentar cuando, a un mismo platero, se le cita unas veces como marcador de Corte y, otras, como contraste de Corte. Sufren esta contradicción, por ejemplo, Alonso Muñoz y los contrastes que le siguen en dicho cargo cuando este fallece. Se omiten ejemplos. Debe de reconocerse que esta confusión es parcialmente disculpable, pues se cimenta, con frecuencia, en muchos casos reales: así, y por ejemplo, en Valladolid, donde el Regimiento nombra marcador y contraste de la ciudad a un mismo platero, desde mediados del XVI, en las figuras de los Alonsos Gutiérrez y sus sucesores en ambos cargos; o en Palencia, donde los dos oficios siempre fueron asignados a una sola persona. Pero hubo lugares, como Burgos, que nombraron para cada cargo a distintos plateros, y entendemos que también fue este el caso de Madrid Corte, donde se querría dar ejemplo de las reales Ordenanzas de 1488 y posteriores, que separaron las tareas de unos y de otros, hasta la unificación de cargos en 1752.

¿Cuál es el período en el que Martín de Arrandolaza ejerce sus funciones de marcador de Corte? Se cuenta con dos fechas seguras, la de los cálices que han desencadenado este trabajo, 1573, y la de arranque del pleito de los plateros de Pamplona, de 1575, en el que le citan como marcador. Aceptando que las piezas que solo llevan las marcas de Arrandolaza, toisón y burilada son de autor anónimo, controladas por

33 A. de ORBE SIVATTE y M. de ORBE SIVATTE, "Aproximación al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona". *Príncipe de Viana* nº 192 (1991), p. 116.

34 Archivo Real y General de Navarra. Ref.: ES/NA/ AGN/F017/070261. *Regimiento de Pamplona contra el oficio de plateros*.

35 C. PÉREZ PASTOR, "Colección de documentos inéditos…" ob. cit., p. 219.

el marcador de Corte, se deducirá una ocupación del cargo entre, al menos, 1566 (fecha más tardía para el cáliz del obispo Delgado) y 1577 (fecha más temprana para la fuente del obispo Ochoa de Salazar). Y si también se asume que, en la fuente con vertedera de gárgola de la catedral de Toledo, Arrandolaza actúa como marcador, y Antonio Muñoz (futuro Marcador Mayor de los Reinos) como artífice, la primera fecha se elevaría en diez años hasta hacerla coincidir con el fallecimiento del cardenal Silíceo (1557), donante de aquella.

Martín de Arrandolaza y Ana[36], su mujer, fueron padrinos, en el bautizo citado en la nota 9 de este trabajo, de un hijo de Jusepe Ximénez (que pudo ser el platero de oro localizado en Madrid, con este nombre y hacia esos años)[37]. A Ana Maria de Milán la reencontramos, ya viuda, el año 1587, de vuelta a Valladolid y vecina nuevamente de esta ciudad, en una carta de pago a los Condes de Miranda[38]: *Ana Maria de Mylan viuda muger que fuy de Martin de Arrandolaza platero difunto que sea en gloria, vez^a que soy desta villa de Vallid…*, el documento ya había sido parcialmente exhumado, transcribiéndose Martín de Ferransolada (sic)[39].

Los María de Milán descendían, como otras familias nuevo-castellanas, del potente grupo social de mercaderes italianos que, desde el siglo XV, participaba en las ferias de Medina del Campo, y terminó asentando miembros de sus clanes en Valladolid. El siguiente paso que se acredita fueron sus enlaces matrimoniales con viejas familias de origen local. La búsqueda de la distinción social, a través del poder económico, encontró sus cauces en familias como los Spínola, los Strozzi, los de Pisa y de Milán. Casi todos estos apellidos se castellanizan (Espínola, Estroci…) y acaban acumulando cargos políticos y religiosos. La posición se alcanza con el dinero, y el soborno, cuando menos el intelectual, da paso al panegírico, que, en el caso de los María de Milán, corre a cuenta de fray Antonio de Alcalá, quien, entusiasmado y devoto, da el debido lustre a la genealogía de Bernardino, cien años después de la cumbre de su vida.

La vinculación de Bernardino con el mundo de la platería vallisoletana se demuestra a través de varios documentos. El más importante le cita, explícitamente, como platero, testigo y vecino de la villa, *Bernaldino Maria de Milan platero de treinta años poco mas o menos*[40], en un pleito sostenido en 1564, en el que, el también platero, Juan de Oñate demanda a Álvaro de Ledesma, criado de la Duquesa de Alburquerque, *por haberle encargado un collar de oro con perlas y piedras para la duquesa y no querer pagárselo*[41]. Además, la boda de su hermana Ana con Arrandolaza

36 M. AGULLÓ Y COBO, *De plateros y joyeros…* ob. cit., p. 9. La autora transcribe *Ana María de Nalán*, consecuencia de la deficiente caligrafía del bachiller Andrés Mínez, autor de la inscripción.

37 Ibídem, p. 44.

38 Archivo Histórico Provincial Valladolid. Leg. 865, *Carta de pago de Ana Maria de Milán*, f. 792.

39 C. PARRILLA GARCÍA, “El tratado llamado notable de Amor: en torno a una clave de lectura”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.* León, 2005, p. 106.

40 N. ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística…* ob. cit., p. 110.

41 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de Ejecutorias, Caja 1080, 52,

viene a corroborar la endogamia gremial de los plateros de la época. Y, por último, le encontramos, ya en la década de los noventa[42], adquiriendo unas casas importantes en la calle de la Platería a Francisco de Acosta, platero, para luego vendérselas a Alonso Gutiérrez Villoldo, marcador de la villa. Su corta dedicación al oficio le permitió graduarse en Leyes, alcanzando el cargo de Chanciller de la Real Chancillería de Valladolid, pasando luego a ser Administrador de los bienes y las rentas de Luis Enríquez de Cabrera, Duque de Medina de Rioseco y Almirante de Castilla, quien pasó casi toda su vida en la Corte, y acompañó a Felipe II en sus viajes a Flandes y a Inglaterra. Bernardino obtuvo el hábito de Santiago, hizo una importante fortuna y fundó un mayorazgo, falleciendo en la primera década del siglo XVII.

Descripción del cáliz y comentarios (lám. 1)

Plata en su color, excepto sobredorado interior de la copa y exterior del labio.

Marcas (en el interior de la base):
-ARANDO / LAZA (A y R, ligadas. A y N, ligadas. O dentro de la D).
-Ao / (M)VNOZ (la o sobre la A. La Z, al revés).
-Eslabón del toisón de oro, sobre tres glóbulos y dos vírgulas.
-Burilada.

Leyenda: DIOME LA SERERENISSIMA DOÑA ÁVANA DE AVSTRIA. PRINCESA. DE PORTVGAL. E INFANTE DE CASTILLA. 1573.

Dimensiones y peso:
-Altura = 23,0 cm.
-Diámetro copa = 9,2 cm.
-Diámetro base = 15,4 cm.
-Peso = 567 g. (2 marcos y 6 onzas)

Estado de conservación: Reparación en el arranque del astil, que rehace, en el interior del pie, el sistema de sujeción de astil-base. Grieta circunferencial en la moldura exterior de la base, soldada por dentro.

Colección González Zamora.

Ejecutoria del pleito litigado por Juan de Oñate de Chavarría con Álvaro de Ledesma.

42 S. PÉREZ MARTÍN, "Noticias sobre la vida y obra de los plateros vallisoletanos Alonso Gutiérrez el Viejo y Alonso Gutiérrez Villoldo". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* nº 80 (2014), p. 130.



LÁMINA 1. *Platero: ALONSO MUÑOZ. Marcador de Corte: MARTÍN DE ARRANDOLAZA. Cáliz donación de Doña Juana de Austria (1573).*

La copa es acampanada y ligeramente exvasada en su labio. Carece de subcopa. Se adorna con un filete, en relieve, formado por tres arandelas en disminución, que corre en la mitad inferior de aquella.

El astil presenta nudo aovado que, con las molduras de encima y debajo, ofrece una forma típica de jarrón, con un cuello relativamente esbelto y adornado con un anillo en su mitad. La base del jarrón apoya sobre un hiperboloide y este, finalmente, en el carrete cilíndrico que descansa en la peana.

El pie, circular, escalona dos formas plano convexas; la exterior inflexiona terminando con perfil en ese. Corta pestaña vertical de apoyo. La leyenda, con magníficas capitales de la época, corre sobre una línea incisa y grabada sobre la superficie plana de la moldura exterior. El grabador ha escrito, por error, dos veces la sílaba *re* de *Serenissima*. Bajo la palabra *Austria*, y ocupando el espacio que queda entre la línea de apoyo de la leyenda y el remate de la base, aparece el escudo de Doña Juana (con las armas de Portugal a la diestra, por su condición de Reina que fue de ese país, y las de los Austria españoles a la siniestra: tal y como figura en la portada de su fundación de las Descalzas Reales en Madrid). Flanqueando el escudo, las cifras 15 y 73. En su parte interior se aprecia el arreglo para sujetar base y astil, la burilada en zigzag bajo la moldura exterior, y las marcas anotadas, de las que quedan frustras la M y la Z de MVNOZ, y las mitades inferiores de las cuatro letras de LAZA, así como la parte baja del eslabón del toisón. El comienzo y el final de la leyenda quedan separados por una gran cruz latina sobre roca semicircular, con rayado paralelo en su superficie.

Las características formales responden al modelo de cáliz limosnero que se impone en la Corte, desde 1570 hasta 1600, casi sin modificaciones. Se atribuye su creación a Manuel Correa; luego, continúa la forma Juan Rodríguez de Babia, plateros ambos, y sucesivos, de Felipe II. Del primero se reconoce un cáliz donado al convento de San Juan de la Penitencia, en Alcalá de Henares, y del segundo distintos ejemplares, dos en Portugal, uno en el convento de la Encarnación de Segovia, y el que se conserva en la iglesia parroquial de Carranque (Toledo) que, aunque no lleva leyenda como limosnero, es de análoga tipología. Todas estas piezas llevan, únicamente, el punzón del artífice.

Hoy anotamos seis ejemplares (cinco completos y una base)[43], que subsisten, de aquellos 33 cálices que fueron repartidos por diferentes aldeas de Castilla, Cantabria y Galicia. La ubicación de la mayoría de ellos permite comprobar el fiel cumplimiento de la voluntad de la Princesa.

---

43 Queremos expresar nuestra gratitud hacia quienes nos han enviado las imágenes y comentarios de los ejemplares que se citan en el texto. Han cooperado con nosotros: D. Félix Villares, Delegado de Patrimonio de la Diócesis de Mondoñedo; D. Miguel Ángel González, Delegado de Patrimonio de la Diócesis de Orense; D. Francisco Javier Carande, párroco de Riaño y Carande (León); y D. Carlos Gangas, párroco de San Miguel de Aguayo (Cantabria); y D. Francisco José Pérez Rodríguez, párroco de la Unidad Pastoral de La Vecilla (León), que incluye Valdorria.

El primer cáliz recogido documentalmente, y que hoy permanece en su lugar de registro, fue publicado por José Villaamil y Castro en 1907[44]. Se conserva en la parroquia de San Salvador, en Castro de Oro (Lugo).

Cruz Valdovinos, en 1982[45], alude a tres ejemplares: el citado en el párrafo anterior y dos en la provincia de Orense (Mugares y Reza). Sin embargo, dentro de la buena colección de plata de Santa María de Mugares no se encuentra el cáliz en cuestión, ni está presente en las imágenes de su tesoro tomadas hace años y conservadas en el archivo diocesano. En cuanto a Reza, su iglesia parroquial conserva una custodia de sol del siglo XIX, cuya base, reutilizada, es la de uno de los cálices donados por Doña Juana. Esta base es el segundo ejemplar.

Un tercer cáliz, relativamente el más conocido aunque solo a nivel comarcal, se encuentra en Valdorria, un pintoresco lugar que pertenece, administrativamente, a Valdepiélagos (León). Durante las fiestas se exhibe en su iglesia parroquial de San Pedro; el resto del tiempo, por motivos de seguridad, se guarda en León. Se ha publicado, correctamente, su leyenda y año, y publicitado su imagen como parte de los atractivos turísticos de la zona. De este ejemplar se escribió que su artífice fue *Laza*.

Otro cáliz, el cuarto, también en las montañas leonesas, se encuentra en la iglesia de San Pedro, parroquia de Carande, accidentado lugar que pertenece al Ayuntamiento de Riaño. La pieza era inédita, su estado de conservación es extraordinario, y es en la que mejor se aprecia la marca del eslabón del toisón, con sus tres glóbulos y vírgulas debajo.

Otra pieza de la donación, que hace la quinta de las que anotamos, se conserva en la iglesia de Santa María, de San Miguel de Aguayo en Cantabria. Se publicó la leyenda, sin el año ni lectura de punzones. Lleva un grafito, con letra del XIX, que se lee *Sañudo*.

El sexto y último cáliz conocido de aquel encargo es el que ha dado lugar a este trabajo. Se ignora su procedencia y permanecía en otra colección particular antes de 1992, año en que se publica la imagen de sus punzones en *Marcas de la plata española y virreinal*, como ya se explicó arriba.

Por su interés y relación directa con el tema transcribimos, a continuación, parte de un contrato, de fecha 1616, exhumado del AHP de León[46]:

> "*… en nombre de Antonio de Medina cura de Santa Colomba de Astorga contratan con Domingo de Laguna platero la hechura de un caliz para sustituir al que parece haber faltado en la dha iglesia el qual dio para servicio y ornato della la Señora Princesa Doña Juana de gloriosa memoria. Que sea del peso que parecieren tener otros semejantes que la Sra Princesa dio en el obispado y de la misma hechura*".

44 J. VILLAAMIL Y CASTRO, *Pasatiempos eruditos: Colección de artículos, en su mayoría sobre mobiliario litúrgico de las iglesias gallegas*. Madrid, 1907, p. 258.

45 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 102.

46 Noticia y transcripción facilitadas por Miguel Ángel González García, Director del Archivo Diocesano de Orense y Delegado de Patrimonio de la Diócesis.

Del sabroso texto se deduce que Santa Colomba de Somoza, pueblo próximo a Astorga, recibió otro ejemplar, que faltó rápidamente, y también que la diócesis asturicense debió de verse especialmente favorecida con aquella donación (como hemos podido comprobar más arriba).

La morfología de los ejemplares supervivientes es idéntica. Se aprecian algunas diferencias caligráficas, o de estilo, en el grabado de los escudos de Doña Juana de Austria y en la fecha. Así, se ven dos modos muy distintos de interpretar los leones (tanto los de Castilla y León, como el de Brabante), o de delinear las flores de lis de la corona del escudo. Esto revela que hubo, al menos, dos grabadores trabajando en el taller de Alonso Muñoz, para poder cumplir con los plazos de tan abultado pedido. Pudieron ser el propio maestro y un oficial de su platería. Todos los cálices llevan juntos los tres punzones, más o menos alineados y sin un orden prefijado, habiéndose observado que Arrandolaza, después de sacar la burilada, punzonó la marca de Corte junto a la de Alonso Muñoz, poniendo la suya a continuación, mientras que, otras veces, flanqueó la marca del platero colocando una a cada lado (lám. 2).

Esta marca de Corte (lám. 3) es la primera versión de las conocidas con el eslabón del toisón. No está aún el vellocino, que aparecerá más tarde en las platas marcadas por García de Sahagún y después, hasta el entorno de 1650, por Ortiz de Vivanco, siendo, a partir de ahí, sustituido por el castillo. Ese diseño inicial, usado por Arrandolaza, que fue seguramente el primer marcador de Corte de Madrid, reprodujo los *briquets* borgoñones que, sobre tres glóbulos y vírgulas, y a partir de 1556, flanquean el escudo de Felipe II en los reversos de las monedas de plata acuñadas en Gueldres.



LÁMINA 2. *Marcas de los cálices donados por Doña Juana de Austria.*



LÁMINA 3. *Punzón de Corte utilizado por MARTÍN DE ARRANDOLAZA*.

All´idea di quel metallo! L´attività inedita dell´argentiere palermitano Vincenzo Tudisco

GABRIELE GUADAGNA
Università degli Studi di Palermo

Il Seicento palermitano -con la sua bibliografia folta di problemi- appare come l'età delle grandi contraddizioni storiche: il tempo di una crisi che nutre intelligenze geniali, di una maturità che fiorisce nella decadenza politica, di una cultura straordinariamente ricca e aperta, al limite tra fiducia orgogliosa nell'umana natura e il distacco ironico o amaro, tra il cinismo e la religiosità dei suoi intellettuali e le intransigenze del cattolicesimo contro la Riforma.

La Sicilia è asservita direttamente dal dominio spagnolo. Il popolo non può che limitarsi ad assumere i modi del costume straniero; l'ossequio all'alterigia spagnola si traduce in forme esteriori, magniloquenti, che investono ogni manifestazione della vita e dell'arte.

In mezzo a questa rovina politica fioriscono le arti e il pensiero, si forma una classe intellettuale di statura europea fatta di letterati, artisti e scienziati. Progresso delle arti e regresso della società in generale: questo è il quadro sommario del Seicento palermitano. Non è una contraddizione paradossale, se si pensa che i maggiori uomini del Seicento vissero e operarono contro il loro tempo o in polemica con esso e si inserirono in modo drammatico nella realtà politica e culturale. Palermo, intanto, porta a maturazione i frutti di un'altra realtà, in particolare quella delle arti decorative, divenendo una delle espressioni più alte, ed esprimendo "nel tempo un'arte originale, anche se partecipe della circolazione culturale nell'area mediterranea, con creatività e originalità, immersa in un gusto ove la vivace e contrastata policromia e la composizione polimaterica esprimono una solarità tutta isolana"[1].

1 M.C. DI NATALE, "Orafi, argentieri e corallari tra committenti e collezionisti nella Sicilia degli Asburgo", en M.C. DI NATALE, (coord.), *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*. Ginevra-Milano, 2016, p. 15.

Nell'eccezionale proliferazione sulla scena cittadina di eventi religiosi eclatanti, le arti decorative risultavano una condizione imprescindibile per le articolazioni di quegli eventi, mostrandosi come inesauribile fonte di invenzioni formali, di modalità e di tecniche, di esperienze e di pratiche innovative; l'unione di tutte le arti mirava ora a realizzare degli insiemi di alto impatto emozionale.

Si coglie, in questo periodo, una volontà diversa, una maniera nuova di suscitare meraviglia, declinando tanto per argomenti religiosi e talora mistici, quanto per quelli profani, ponendo l'accento su quegli aspetti più caratteristici dell'arte.

Anche la committenza religiosa osserva con minor sospetto le rigide direttive imposte dalla Controriforma, anche se l'eco del Concilio di Trento è ancora viva, preparandosi nel rendere manifeste le aspirazioni trionfalistiche della Chiesa.

Il numero delle commissioni sembra aumentare in questi anni con ritmo frenetico, probabilmente perché è un periodo di grandi e veloci cambiamenti nell'ambito del gusto e delle mode, che ravvisa il passaggio dagli attardati moduli di tradizione tardo-manierista, alle novità del barocco, fino all'imporsi, nel Settecento, delle originalità internazionali del rococò.

Si spiega forse così la presenza di tanti orafi e argentieri, che lavorano con grande abilità per conto di un'illuminata committenza, laica, ma soprattutto religiosa, che cerca di tenere il passo con i cambiamenti di gusto che man mano si imponevano.

La grande quantità di riferimenti documentati dalle carte d'archivio e, di contro, l'esiguità dei ritrovamenti archivistici finora pubblicati, ci conferma questa tesi e ci inducono a continuare la ricerca. Tanto più che, come era accaduto nei periodi precedenti, ma anche nel corso del Settecento, si infittiscono gli obblighi registrati presso i notai per la realizzazione di oggetti in metalli preziosi a causa delle grosse cifre impegnate che si rendeva necessaria la stipula dell'atto pubblico, tanto più che molto spesso si trattava di rifondere vecchi manufatti di proprietà dei commettenti, e dei quali, contestualmente all'obbligazione, si registra a volte la consegna al nuovo artefice.

La ricostruzione dell'attività dell'*aurifex* e *arginterius* Vincenzo Tudisco o Tedeschi -da non confondere con il suo omonimo figlio dello scultore Gregorio Tedeschi, definito dall'erudito Agostino Gallo *architetto, scultore e cisellatore*[2], il quale rivestì la nomina di architetto del Senato palermitano nel 1633 a seguito delle dispute con Pietro Novelli-[3] è resa oggi assai problematica dalla totale assenza di opere realizzate dal maestro intorno alla seconda metà del XVII secolo. Ciononostante, le diverse testimonianze d'archivio sinora rintracciate ci consentono di stabilire che Vincenzo Tudisco argentiere dovette affermarsi nel mercato artistico palermitano

2 A. GALLO, "Lavoro di Agostino Gallo sopra l'arte dell'incisione delle monete in Sicilia dall'epoca araba alla castigliana. Notizie de' figularj degli scultori e fonditori e cisellatori siciliani ed esteri che son fioriti in sicilia da più antichi tempi fino al 1846 raccolte con diligenza da Agostino Gallo da Palermo", en C. PASTENA (coord.), *I manoscritti di Agostino Gallo*. Palermo, 2004, pp. 154-155.

3 V. SCAVONE, "ad vocem Tedeschi Vincenzo", en L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*. Vol. III. Palermo, 1994, p. 325.

intorno al quinto decennio del Seicento[4], se, come le stesse carte affermano, l'artista veniva fregiato dell'appellativo *magister arginterius*.

Potrebbe rivelarsi importante il rapporto di parentela con Vincenzo Tudisco testé citato, se si valuta che generalmente gli assunti di una bottega sono quasi tutti figli di orefici e argentieri, attraverso il quale potrebbero meglio spiegarsi non solo la trasmissione delle conoscenze tecniche, ma anche i linguaggi che caratterizzavano la loro bottega, con il passaggio dall'uno all'altro di modi e modelli, di stampe e disegni.

La prima data certa al momento rinvenuta nella quale si è rintracciata la personalità di Vincenzo Tudisco, già maestro affermato e autonomo, è il 19 settembre 1657.

Il *magister*, infatti, si obbligava con Girolamo Carini, procuratore del monastero delle monache benedettine di Santa Maria dell'Ammiraglio, per conto della badessa suor Girolama Maria Spuches, a *farci per servitio di detto Monasterio sei vasetti di argento della propria forma modello gisillatura con l'anima di ligno suo ferro et viti conforme quelli di don Nicolao Barlo che sono della Compagnia del SS. Rosario fondato in Santa Zita et dello stesso peso itache il pede habbia diesere un poco più reposato quali vasi l'habbia di consignare expediti di tutto punto fra termine di un mese da hoggi innanti da cuntari*[5].

In questa obbligazione, come compare sovente nei contratti di commissione fra Cinque e Settecento, si imponeva la clausola all'argentiere di realizzare l'opera a modello di un altro lavoro già eseguito ovvero dei vasi d'argento della Compagnia del SS. Rosario in Santa Cita, la quale opera poteva essere stata realizzata dallo stesso maestro, ma anche da altri, sia locali che esteri, segno, questo, di un attaccamento da parte dei committenti a formule tradizionali o comunque già collaudate, ma anche, e forse soprattutto, di garanzia della bontà di esecuzione dell'opera.

Dal 23 ottobre, così almeno sembra, dello stesso anno, il Tudisco cominciava una lunga collaborazione con le monache benedettine di Santa Maria del Cancelliere, tanto da far immaginare che l'artista venisse nominato argentiere di fiducia del monastero palermitano. A questa data riceve *vintinovi libri tri unzi et menza quarta di pezo d'argento et hoc ad opus et effectum ut detto argento*[6].

Ancora, il 6 novembre 1657, il *magister* riceveva da suor Placida Maria D'Afflitto, badessa del monastero del Cancelliere, *libri sedici onze setti et quarti tre e menza, libri quindici et once due in peso di dui candileri et libra una once cinque et tre quarti e menza sono pervenuti da un giro di Reliquiario di una sotto coppa pervenuta a detta Abbatissa della quondam Theodosia Perruggia et li dette libre 16 once 7.3. sono a complemento di libri 45.11. comprese libri 16.29.3. 2/4 cunsignati detto de Tudisco*[7].

4 S. BARRAJA, "Gli orafi e argentieri di Palermo attraverso i manoscritti della maestranza", en M.C. DI NATALE (coord.), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Palermo, 2001, pp. 662-677. Lo stesso studioso riverisce erroneamente che Vincenzo Tudisco argentiere fu attivo a Palermo fino al 1650 circa. Cfr. S. BARRAJA, "ad vocem Tudisco Vincenzo", en L. SARULLO, *Arti decorative in Sicilia. Dizionario Biografico*. Vol. II. Palermo, 2014, p. 593.

5 Archivio di Stato di Palermo (ASPa). *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 99, f. 92r-v. Cfr. documento I in *Appendice*.

6 Ibídem, f. 239r. Cfr. documento II in *Appendice*.

7 Ibídem, f. 301r-v. Cfr. documento IV in *Appendice*.

L'argento consegnato dalla badessa sarebbe stato riutilizzato *ad opus et effectum facendi quatur candelabra argentea*, mentre, il 26 marzo dell'anno seguente, l'argentiere riceveva il saldo di venti onze per aver completato i sopraddetti candelabri[8].

Il 24 maggio 1658, sempre per conto delle monache del Cancelliere, Vincenzo Tudisco riceveva 3 onze[9], in computo di onze 17 e tarì 7, oltre ad aver ricevuto già in data 29 ottobre 1657 *uncias tres et tarenos dece et nove* in contanti, per forgiare dieci candelabri[10].

Il 27 ottobre dello stesso anno riceveva da Giuseppe Salerno, procuratore del monastero del Cancelliere, il saldo di otto onze per avere eseguito una croce d'argento[11].

Il 7 marzo del 1659 l'argentiere si obbligava con suor Angelica Sicomo, monaca del *venerabile monastero* del Cancelliere, *a farci un discolo d'argento di piso di once 30 di denari.* Nella stipula del contratto viene specificato che la detta opera d'*argento habbia di avere della bulla nova* e che, completata l'opera, sarà *stimato da dei comuni experti*[12].

Nel 1660 Agostino Gallo includeva per errore, fra le opere di Vincenzo Tudisco (figlio di Gregorio), che entro questa data era già morto (1643), la statua argentea di San Francesco d'Assisi eseguita per i padri francescani che, presumibilmente, sarebbe da riferire al nostro. L'erudito, infatti, affermava che l'artista "lavorò al cisello in argento insieme con Placido Lo Castro alla statua di San Francesco per la chiesa de' padri di questo titolo in Palermo"[13].

In data 19 aprile 1660 il *magister* si impegnava ancora con la badessa del Monastero del Cancelliere a eseguire due vasi grandi d'argento *di piso di onze quatuordici di denari intagliati conforme ci darrà il disegno la detta Abbadessa* da consegnarsi entro il 29 maggio dello stesso anno[14].

Nell'anno 1663, da quanto risulta dal documento X in *Appendice*, Vincenzo Tudisco dovette investire la carica di Console degli argentieri di Palermo[15]. Il 29 novembre dello stesso anno, infatti, l'argentiere palermitano Domenico Napoli si obbligava con suor Giuseppa Maria Napoli, priora del monastero domenicano di Santa Maria della Pietà, a realizzare *una spera del SS. Sacramento sigillata dal Tudisco* ben vista al padre Andrea (Cirrincione) di San Domenico[16].

---

8 Ibídem, f. 735r-v. Cfr. documento V in *Appendice*.

9 Ibídem, f. 274r-v. Cfr. documento III in *Appendice*.

10 Ibídem, f. 735r-v. Cfr. documento V in *Appendice*. Vedi anche documento VI.

11 Ibídem, vol. 100, ff. 496v-497r. Cfr. documento VII in *Appendice*.

12 Ibídem, ff. 711v- 712r. Cfr. documento VIII in *Appendice*.

13 Cfr. A. GALLO, ob. cit., p. 155.

14 ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 101, ff. 833v-834v. Cfr. documento IX in *Appendice*.

15 La carica di Console durava un anno e si proclamava il 25 giugno, giorno di Sant'Eligio, si creavano i due consiglieri e, finito l'anno, diventavano consoli. Cfr. S. Barraja, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*. Trapani, 1976, p. 42.

16 ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II,

Il 20 giugno dell'anno seguente Vincenzo Tudisco, con la mansione di *aurifex*, così come appare nei successivi contratti stipulati, si impegnava con suor Placida Maria D'Afflitto, nuovamente eletta badessa del monastero del Cancelliere, a plasmare *una cascetta d'argento di larghezza e longhezza et cum listorie e confacente quello della Badia Nova solamente cum la croce più grande e con le grastette più grandotti et in tutto come al disegno firmato di mano di Francisco Formica* (notaio), e anche che *detta caxia sia arricchita nella cornice più dello disegno, nec non ci habbia di fare chiantare l'argento nella detta caxia e questo cum l'argento della bolla nova*[17]. L'opera veniva pagata 80 onze.

In data 1 luglio 1664 riceveva un pagamento di 20 onze da parte del monastero benedettino del Cancelliere[18], mentre il 3 luglio suor Maria Angelica Parisi, dello stesso monastero, lo incaricava a farsi realizzare due Buffetti d'argento *di larghizza dui palmi, et un terzo l'una e di lunghizza palmi tre con due storie cioè in una di Abramo, et in altra di Moijse nello menso, e cum li quattro grasti alli cantoneri d'ogni una secondo lo disegno quale è in potere di detto mastro di bascio rilievo gisillato magistrhibilmente con l'argento della bolla nova di tarì 10.10 stabilita per il Tribunale del Real Patrimonio a talento del detto don Gioseppe Bersolo*[19].

Nello stesso contratto l'argentiere dichiarava di ricevere 22 onze, mentre il 7 luglio lo stesso Tudisco stipulava l'atto di obbligazione relativo ai due buffetti nel quale si evince che l'argentiere palermitano Domenico Ferruccio *habbia, et sia obligato di gisillare et tutte le altre cose che si haveranno di fare, si faranno a spese communi di l'uno e di l'altro*[20].

Il 19 agosto seguente riceve 20 onze, in computo delle 42 onze pattuite, per i due buffetti[21]. Nell'ottobre del 1666, sempre per la chiesa del monastero del Cancelliere, riceve un acconto di 9 onze per *dui candileri d'argento della grandezza conforme richiede la paranza un poco più grande quelli quattro che tiene detto Monasterio*[22]. I due candelieri verranno pagati per un totale di 100 onze *tanto per argento quanto per sua mastria*.

Nei mesi successivi riceverà diversi pagamenti da suor Clara Eugenia Aloi, eletta badessa del monastero benedettino del Cancelliere, per conto dei due candelieri: il 12 novembre 20 onze, mentre alla stessa data gli saranno commissionati da suor Placide Vincentie Pasquali, monaca conversa dello stesso monastero, altri quattro *grasti d'argento bullati cum la bolla nova in ogni pezzo che ci sarà necessario del modo e del modello conforme e al desegno fatto quale è in potere di detto mastro Vincenzo*

vol. 101, ff. 833v-834v. Cfr. documento IX in *Appendice*.

17 Ibídem, vol. 103, ff. 1172r e 1173v. Cfr. documento XI in *Appendice*.

18 Ibídem, f. 1202. Cfr. documento XII in *Appendice*.

19 Ibídem, notaio Agostino Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 103, f. 1205v. Cfr. documento XIII in *Appendice*.

20 Ibídem, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 103, ff. 1227-1229. Cfr. documento XIV in *Appendice*.

21 Ibídem, ff. 1376v-1377v. Cfr. documento XV in *Appendice*.

22 Ibídem, notaio Agostino Chiarella, Stanza V, numerazine II, vol. 195, ff. 164r-165v. Cfr. documento XVI in *Appendice.*

con farci di più la incannezzata con suo gesimino alle labra di detta incannezzata che in detto desegno non viè nec non nelle maneche di dette graste fare un cartoccio per ogni una di dette maneche in lo vacante di dette maniche[23].

Il prezzo concordato per quest'opera fu di 42 onze e 24 tarì.

Ancora in questa stessa data stipula un contratto di obbligazione con la priora del monastero domenicano di Santa Maria della Pietà suor Maria Pilo, nel quale l'argentiere prometteva di portare a termine, entro il 15 marzo del 1667, *dui candileri d'argento grandi palmi setti e menzo senza lo coccano con sua anima grossa di ferro quali candileri habbiano e debbiano di essere di peso da libri cento in circa inche non habbiano da passare dette libre 100 et conforme il disegno firmato cum le mani del Signor Abbate Barone quali candeleri habbiano di essere a gusto et a talento di detto Signor Abbate.* I due ambiziosi candelieri, *della bulla nova*, furono stimati per onze 250[24].

Il 7 febbraio del 1667, allo stato attuale, sembra essere l'ultima richiesta lavorativa per conto delle monache del Cancelliere; infatti, l'argentiere definisce con suor Lucia Benedetta Mollica, le condizioni dei due *angeli d'argento conforme quelli due che tiene il detto Monasterio cum le palme alle mano d'argento e dell'istessa longhezza e forma che sarro detti due angeli e quelli consignati per tutti li 15 di aprilex,* la cifra finale fu computata onze 52[25].

L'ultimo pagamento documentato, fin qui rintracciato, risale al 15 marzo dello stesso anno, nel quale l'argentiere ricevette in saldo da Giuseppe Salerno, procuratore del monastero benedettino del Cancelliere, 22 onze[26].

È probabile che Vincenzo Tudisco avesse presso moglie in questi anni. Da una serie di pagamenti dell'ottavo decennio del Seicento si evince che Clara Maida e Tudisco, vedova del fu Vincenzo, riceveva dai padri carmelitani scalzi di Santa Maria dei Rimedi *onze 88 in conto di onze 162 dovute come per atti di notar Pietro Giordano del 1 dicembre 1683*[27].

Un altro *arginterius*, forse suo parente, Andrea Tudisco è documentato in data 19 dicembre 1671. Quest'ultimo si obbligava con i Padri Carmelitani del convento del Carmine *per farci due lampieri d'argento del peso di libre 7 e oncie 8* da consegnarsi al termine di due mesi e questi *per il prezzo di tarì 2.2 l'oncia*[28].

23 Ibídem, ff. 366v-368r. Cfr. documenti XVII-XVIII in *Appendice*.

24 Ibídem, ff. 468r-469v. Cfr. documento XIX in *Appendice*.

25 Ibídem, ff. 693v-695r. Cfr. documento XX in *Appendice*.

26 Ibídem, f. 858r-v. Cfr. documento XXI in *Appendice*.

27 Ibídem, notaio Lorenzo Barresi, Stanza III, vol. 1594, ff. 215r-216v.

28 Ibídem, notaio Crisostomo Barresi, Stanza III, vol. 1583, ff. 492v-494v. A riguardo ringrazio per la segnalazione di questo documento e del precedente il Dott. Claudio Gino Li Chiavi, da anni impegnato nelle ricerche archivistiche.

Appendice documentaria

Documento I

1657, Septembris 19.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 99, f. 92r-v.

Magister Vincentius Tudisco arginterius m.n.c.c.n. sponte promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat Hiernonimo Carini uti agenti sorori Hieronima Maria Spuces Abbadessa Venerabilij Monasterij Sancte Marie de Marturana huius urbis a qua dixit ad infra habere specialem ordinet et mandatum mihi notario etiam cognito presenti et dicto nomine stipulanti ut dicitur farci per servitio di detto Monasterio sei vasetti di argento della propria forma modello gisillatura con l'anima di ligno suo ferro et viti conforme quelli di don Nicolao Barlo che sono della Compagnia del SS. Rosario fondato in Santa Zita et dello stesso peso itache il pede habbia diesere un poco più reposato quali vasi l'habbia di consignare expediti di tutto punto fra termine di un mese da hoggi innanti da cuntari. Alias.
Et hoc pro pretio et mercede in quanto all'argento a ragione di tarì 10 et grana 10 l'onza bullato della bulla nova che saranno al presente in quanto alla mastria a ragione di onze 1 e tarì 15 pe ogni vaso cum havere a fare gratis l'anima di legno suo ferro et viti de quo quidem pretio et mercede dicto de Tudisco principaliter et manualiter numerando abuit et recepit a predicta Abbatissa ditto Monasterij absente me notario pro eo stipulante et per manus ditti de Carini et tarì 10 solutis de proprijs pecunij dicte Abbatisse uncias sexaginta totum vero restans predictus de Carini... nomine ipsius Monasterij dare solvere promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat eidem mastro Vincenzo stipulante aut persona pro eo legitime hic Panhormi in pecunea numerata statim et in quontanti fatta consignazione predicta in pacem.

Documento II

1657, Octobris 23.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 99, f. 239r.

Magister Vincentius Tudisco arginterius m.n.c.c.n. personaliter et manuaiter numerando habuit et recepit a sorore Placida Marie de Afflitto moniale et ad presens Abbatissa Venerabilis Monasterij Sancte Marie de Cancillerio huius urbis in notario etiam cognita presente et stipulante ut dicitur vintinovi libri tri unzi et menza quarta di pezo d'argento et hoc ad opus et effectum ut detto argento dictus de Tudisco faceat illas res ditte Abbatisse ben visa et ei lacuerit jure modo.

Documento III

1657, Octobris 29.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 99, f. 274r-v.

Magister Vincentius Tudisco m.n.c.c.n. sponte dixit et fatetur habeat et recepite a sorore Placida Maria de Afflitto moniale et ad presens Abbatissa Venerabilis Monasterij Sancte Marie de Cancellerio huius urbis absente me notario pro ea stipulanti uncias tres et tarenos dece et nove p.g. in quontanti restans. Et sunt in compotum illaru uncias dece et septe et tarenos septe per dicta sorore Placida ditto de Tudisco debite vigente quontrattu calendati in actis meis diebus. Juravit.

Documento IV

1657, Novembris 6.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 99, f. 301r-v.

Magister Vincentius Tudisco m.n.c.c.n. personaliter et manualiter numerando habuit et recepite a sorore Palcida Marie de Afflitto Abbatissa Venerabilis Monasterij Sante Marie de Cancillerio huius urbis in notario etiam cognita presente et stipulante ut dicitur libri sedici onze setti et quarti tre e menza… libri quindici et onze due in peso di dui candileri et libra una once cinque et tre quarti e menza sono pervenuti da un giro di Reliquiario di una sotto coppa pervenuta a detta Abbatissa della quondam Theodosia Perruggia et li dette libre 16 once 7.3. sono a complemento di libri 45.11. comprese libri 16.29.3. 2/4 cunsignati detto de Tudisco per atta mea notarij infrascritto diebus. Que premissa de super consignata predicta Abbatissa consignavit et consignat et de Tudisco stipulanti ad opus et effectum facendi quatur candelabra argentea. Prout dicta Abbatisse videbitur. Juravit.

Documento V

1658, Martij 26.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 99, f. 735r-v.

Magister Vincentius Tudisco arginterius mihi notario cognito coram nobis sponte dixit et fatetur habuisse et recepisse a sorore Micaelangila Sicomo moniale Monasterio Sante Marie de Cancillerio huius urbis mihi notario etiam cognite presenti e stipulanti uncias viginti p.g. de quontanti et sunt in compotu eius mercedis per haviri fatto quatro candileri d'argento per servitio di detto Monasterio di quontratto alli atti mei diebus et dicta de Sicomo li pagha per ragione di dui tovagli competenti a

detto Monasterio per tagliari li capilli a due sue nepoti figlie del barone di Vita suo fratello novitij in detto Monasterio. Juravit.

Documento VI

1658, Maij 25.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 99, f. 916v-917r.

Magister Vincentius Tudisco arginterius mihi notario cognito coram nobis sponte dixit et fatetur habuisse et recepisse a sorore Placida Maria d'Afflitto moniale Monasterij Sancte Marie de Cancellerio huius urbis absente me notario pro ea stipulante uncias tresdecim p.g. in quontanti ad computum uncias decem et septem et tarenos septe computatis reliquis uncias tribus et tarenos 19 solutis dicto confitenti per dicta sorore Placidam vigente quontrattus in actis meis sub die 29 ottobris proxime preteri. Et sunt dicte onze 17.7 ex resto et ad complementu pretij et mercedis ut dicitur di deci candileri di argento per dicta soro Placida fatti pro servitio ditti Monasterij vigente quontrattus calendati in attis meis diebus computato toto restante ad complementu integri pretji et mercedis predicte per ditta sororem Placida solute dicto confitenti diversi mode de quontanti et in diversis vicibus temporibus et partitis et vigente diversorum actorum in actis meis diebus. Qui quontractum obligatione facendi pro dicta decem candelabria stante presente soluptione integri pretij et mercedis prout sit et intelligatur cassus et nullus tamquam siminime factus fuisset. Juravit.

Documento VII

1658, Octobris 27.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 100, ff. 496v-497r.

Magister Vincentius Tudisco arginterius m.n.c.c.n. sponte dixit et fatetur habuisse et recepisse a don Jacopo Salerno mihi notario etiam cognito presente et stipulante onze octo p.g. in quontanti restans quas solvit in computum illarum pecuniarum Sante Marie de Cancellerio cesserunt dicto don Jacobo vigente cessionis calendati in actis meis diebus et pro ea et effectu solvedi dicto de Tudisco. Et sunt ut dicitur per mastria di una cruci d'argento consignatala a detto Monasterio seu a detta Reverenda Madre Abbatissa di detto Monasterio. Juravit.

Documento VIII

1659, Martij 7.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 100, ff. 711v-712r.

Magister Vincentius Tudisco mihi notario cognito coram nobis sponte promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat soror Angelica Sicomo moniali in Monasterio Sancte Marie de Cancillero huius urbis mihi notario etiam cognite presenti et stipulanti ut dicitur farci un discolo d'argento di piso di once 30 di denari della maniera et modi che detta soro Angelica ci darra quale discolo dicto mastro Vincenzo si obliga consignarlo alli XVo aprili proximo da venire. Alias.
Et hoc pro mercede in quanto allo argento ad ragione di tarì 10 et grana 10 l'unza del quale argento habbia di avere della bulla nova in quanto pero alla mastria per quanto sarra stimato da dei comuni experti et in caso di discordia per il terzo comunimente in computum cuius quidem argentei et mercedis predictus magister Vincentius dixit et fatetur habeat et recepite a detta sorore de Sicomo presenti et stipulante uncias triginta p.g. in quontanti restans vero predicta soror Angelica Sicomo dare sollemniter promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat detto mastro Vincenzo aut persone pro eo legitime hic Panhormi in pecunea numerata facta consignatio ne pacti in pacem.

Documento IX

1660, Aprilis 19.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 101, ff. 833v-834v.

Magister Vincentius Tudisco Arginterius mihi notario cognito coram nobis sponte promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat cum Monasterio Sante Marie de Cancellerio huius urbis pro eo sorori Clare Eugenis Aloij Abbatisse eiusdem Monasterij Sante Marie de Cancellerio huius urbis mihi notario etiam cognite presentis et stipulantes ut dicitur farci dui vasi d'argento grandi di piso di onze quatuordici di denari intagliati conforme ci darra il disegno la detta Abbadessa fatta tutti a spesi di detto mastro Vincenzo quali vasi detto mastro Vincenzo promette et s'obliga consignare a detto Monasterio li 29 di maggio proximo futuri in pacem. Alias.
Et pro pretio et magisterio in quanto allo prezo per uncias quatuordici et per il magisterio per quanto sarra stimato in computum cuius quidem pretij et mercedis predictu magister Vincenzo dixit et fatetur a dicta Abbatissa stipulante uncias quatuordecim p.g. in quontanti reliquas vero ad computum tam pretij quam mercedis dicta Abbatissa dare et solvere promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat dicto mastro Vincenzo stipulante aut persone pro eo legitime fatta consignatione predicta in pacem. Que omnia.

Documento X

1663, Novembris 29.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 103, f. 460v.

Dominicus Napoli m.n.c.n. sponte se obligavit et obligat Venerabili Monasterio Sancte Marie Pietatis huius urbis et pro eo sor Josephe Marie Napuli eiusdem Monasteri Priorisse mihi etiam cognita presente et stipulanti ut dicitur farci una spera del SS. Sacramento sigillata dal Tudisco confacente il disegno existente in potere di detto mastro firmato da me notario infrascritto, quale l'havera da consegnare spedita di tutto punto per tutti li 20 di gennaro proximi da venire. Et hoc pro mercede et manufactura cioè in quanto all'argento a ragione di tarì 10.10 l'onza bullato con la sua bulla bene magistribilmente e ben vista al padre Andrea di San Domenico; et in quanto alla manufattura onze ondeci. De quo quidem pretio dictos de Napoli personaliter habuit et accepit a dicta priorissa dicto nomine stipulante uncias triginta in moneta argentea reliquum vero pretij prout predicta priorissa dare et solvere promisit seque sollmniter obligavit et obligat eidem de Napoli stipulante hic Panhormi in pecunea numerata cioè in quanto all'argento a semplice richiesata di detto di Napoli et in quanto alle onze 11 di manufattura speduta che sarà detta spera in pacem.

Documento XI

1664, Junij 20.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 103, ff. 1172r e 1173v.

Magister Vincenzo Tudisco aurifex m.n.c.p.c.n. sponte promisit seque sollmniter obligavit et obliat sor Placida Maria d'Afflitto moniali et ad presens Abbatisse Venerabilij Monasterij Sante Marie de Cancellerio huius urbis mihi notario etiam cognito presente et suo privato nomine stipulanti ut dicitur farci una cascetta d'argento di larghezza e longhezza et cum listorie e confacente quello della Badia nova solamente cum la croce più grande e con le grastette più grandotti et in tutto come al disegno firmato di mano di Francisco Formica con la giornata di hoggi, quale è in potere di detto mastro itache detta caxia sia arricchita nella cornice più dello disegno, nec non ci habbia di fare chiantare l'argento nella detta caxia e questo cum l'argento della bolla nova bene e magistribilmente come l'arte si richiede, e quella consignare a detta soro Placida per tutti li 25 d'agosto proximo futuro.
Et hoc pro pretio, magisterio actractu et expentis omnibus cioè in quanto all'argento di onze ottanta a ragione di tarì 10 e grani 10 l'unza et in quanto alla mastria di onze trentatre di patto. In computu quarum quindem uncias 80 pretij ditti argenti detto de Tudisco dicitur et fatetur habeat et recepite a detta de Afflitto stipulante uncias quatraginta ponderis generalis de quontanti restans reliquum vero pretij dicti argenti predicta de Afflitto dare realiter et cum effetto solvere promisit seque sollmniter obligavit et obliga eidem de Tudisco stipulanti vel persona pro eo legitime hic Panhormi in pecunea numerata solvendi uncias 20 in ultimo junij et uncias 20 in 12 julij proximi futuro, quo vero ad dictas uncias 33 pro supra ditta mercede in menses settembris proximi futuri.

Con patto che detta cascia della consigna da farsi si doverà pisare e chi di essi contrahenti haverà a rifare sia obligata rifare in dinar contanti statim et in continenti di patto.

Documento XII

1664, Julij 1.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 103, f. 1202.

Magister Vincentius Tudisco Aurifex m.n.c.p.c.n. personaliter habuit et accepit a don Jacopo Salerno mihi notario etiam cognito presente et solvente uncias viginti in moneta argentea juste ponderis numerati quas solvit de suis proprijs pecunijs et quidem animo infrascriptam reportandi iurium restione et non aliter nec alio modo.
Et sunt dicte uncias 20 sopra solute pro solutione in ultimo junij proximi preteris et in computum pretij argenti unius capsule per sor Placida Maria de Afflitto moniale Venerabilij Monasterij Sante Marie de Cancellerio huius urbis dicto de Tudisco debiti juxta forma quontrattus de super manu mea celebrati die 20 junij proximi transacti.
Et hoc ex causa dictus magister Vincentius Tudisco cessit et recevit don Jacobo Salerno presentis et stipulantis et recipienti omnia et singula jura usque actiones rationes et causas reales personales que et quas habuit, habebat et habet ac potest experat in dictis uncias 20 supra solutis eorunque… contra et adversus Placidam Maria de Afflitto eiusque heredes et bona et contra alias quascunque personas et bona… heredes obligatas et obligata tam virtute tam sopradictus quontrattus qua aliorum iurium. Ita quod non retraqueant.

Documento XIII

1664, Julij 3.
ASPa. *Fondo notai defunti*, Agostino Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 103, f. 1205v.

Magister Vincentius Tudisco Aurifex m.n.c.p.c.n. sponte prout seque sollemniter obligavit et obligat sor Angelica Maria Parisi moniali Venerabilij Monasterij Sante Marie de Cancellerio huius urbis mihi notario etiam cognito presente cum auctoritate sor Placide Marie d'Afflitto Abbadessa ipsius monasterij presenti et stipulanti pro persona per ea nominanda ut dicitur farsi dui buffetti d'argento di larghizza dui palmi, et un terzo l'una e di lunghizza palmi tre con due storie cioè in una di Abramo, et in altra di Moijse nello menso, e cum li quattro grasti alli cantoneri d'ogni una secondo lo disegno quale è in potere di detto mastro di bascio rilievo gisillato magistrhibilmente con l'argento della bolla nova di tarì 10.10 stabilita per il Tribunale del Real Patrimonio a talento del detto don Gioseppe Bersolo, quale l'haverà da

consignare e chiantare espedute di tutto punto sopra l'ossatura che li sarà consignata per detta di Parisi per tutto il mese di Agosto presente futuro. Alias etc.
Et hoc pro magisterio unciam viginti duam et in quanto all'arginto a piso itache non possano detti buffetti excedere libre setti e menza l'una in computo uius argenti… de Tudisco personaliter habuit et acepit a dicta de Parisi presente et solvente pro detta persona per ea quandocumque nominanda uncias viginti in moneta argentea… et reliquum vero argentum ditta de Parisi pro detta persona per ea quandocumque nominanda dare et solvere promisit seque solemniter obligavit et obligat eidem de Tudisco stipulanti hoc modo… consignando tanti plani gisillati e spiduti per quanto argento sia stato consignato consignarci altro argento e così successivamente. Dicteque vero uncias 22 magisterij pretti solvere eidem de Tudisco stipulanti hic Panhormi in pecunea numerata infra octo menses ab odie numerandos in pacem. Con patto che parendo a detto di Bertolo di levare, o mettere cosa non obstante il disegno detto mastro sia obbligato come infrascritti del presente s'obliga a detta di Parisi stipulante predetta persona come sopra nominanda rifare tutto quello dicto di Bertolo ordinira a suo gusto tante volte quante volte sarà necessario. Que omnia.

Documento XIV

1664, Julij 7.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 103, ff. 1227-1229.

Quia per atta mea sub die 20 junij proxsime preteris magister Vincentius Tudisco aurifex se obligavit sor Placide Marie de Afflitto moniali et ad presens Abbatisse Venerabilis Monasteris Sancte Marie de Cancellerio huius urbis presenti et stipulanti ut dicitur farci una cascietta d'argento per prezzo mastria actratto e tutti spesi cioè in quanto all'argento di onze 80 a ragione di tarì 10.10 l'unza et in quanto alla mastria di onze trentatre in conto del quale argento hebbe onze ottanta et il resto obligasi detta di Afflitto pagari nelli tempi e dello stesso modo et forma in detto quontratto contenti.
Sub inde per alium actu simel contrattu in actis meis ipse de Tudisco sub die 3 presentis mensis se obligavit sor Maria Angelica Parisi pro persona per ea nominanda moniali in dicto Monasterio presenti et stipulanti ut dicitur farci dui buffetti d'argento del modo e forma contenuti in detto quontratto per magisterio di onze ventidue et in quanto all'argento a piso itache detti buffetti non possano excedere libre setti e menza l'una in conto del quale argento hebbe onze viginti in argento et il resto obligatasi pagare detta de Parisi nelli tempi declarati in detto quontratto al quale s'habbia relatione.
Ideo hodie die quo supra predictus magister Vincenzo Tudisco aurifex m.n.c.p.c.n. sponte recollegit et recolligit in socium et partiti publice ac proficio et partiti publice Dominicum Ferruccio mihi notario etiam cognito presente et se recollegit fatiente ut dicitur in fare detta cascetta a detto Venerabile Monasterio di Santa Maria del Can-

cillerio e detti dui buffetti a detta sor Maria Angelica Parisi in dicti due quontratti obligati contenuti.

Pro quibus Quia per atta mea sub die 20 junij proxsime preteris magister Vincentius Tudisco aurifex se obligavit sor Placide Marie de Afflitto moniali et ad presens Abbatisse Venerabilis Monasteris Sancte Marie de Cancellerio huius urbis presenti et stipulanti ut dicitur farci una cascietta d'argento per prezzo mastria actratto e tutti spesi cioè in quanto all'argento di onze 80 a ragione di tarì 10.10 l'unza et in quanto alla mastria di onze trentatre in conto del quale argento hebbe onze ottanta et il resto obligasi detta di Afflitto pagari nelli tempi e dello stesso modo et forma in detto quontratto contenti.

Sub inde per alium actu simel contrattu in actis meis ipse de Tudisco sub die 3 presentis mensis se obligavit sor Maria Angelica Parisi pro persona per ea nominanda moniali in dicto Monasterio presenti et stipulanti ut dicitur farci dui buffetti d'argento del modo e forma contenuti in detto quontratto per magisterio di onze ventidue et in quanto all'argento a piso itache detti buffetti non possano excedere libre setti e menza l'una in conto del quale argento hebbe onze viginti in argento et il resto obligatasi pagare detta de Parisi nelli tempi declarati in detto quontratto al quale s'habbia relatione. Ideo hodie die quo supra predictus magister Vincenzo Tudisco aurifex m.n.c.p.c.n. sponte recollegit et recolligit in socium et partiti publice ac proficio et partiti publice Dominicum Ferruccio mihi notario etiam cognito presente et se recollegit fatiente ut dicitur in fare detta cascetta a detto Venerabile Monasterio di Santa Maria del Cancillerio e detti dui buffetti a detta sor Maria Angelica Parisi in dicti due quontratti obligati contenuti. Pro quibus daciendum. In primis che dicto di Tudisco sia obligato di tirare li pranci lisci, et detto di Fernuccio habbia, et sia obligato di gisillare et tutte le altre cose che si haveranno di fare, si faranno a spese communi di l'uno e di l'altro. Item che la presente compagnia sia e s'intenda per il magisterio et actratto di onze quarantadui di peso generale di pacto della quale magisterio dicto de Tudisco sia obligato a infrascritti del presente si obliga a pagari a detto Ferruccio stipulante et persona legitima per esso qui in Palermo in denari contanti la metà di dette onze 42 servendo pagando et non altrimenti ne in altro modo. Item che delle mastrie si pagheranno si habbia e debbia vedere al libro scritto di mano di detto Ferruccio, quale libro debbia restare in potere di detto de Tudisco. Item che la detta cascetta e buffetti come sopra da farsi si habbiano e debbiano fare delli stesso modo et forma contenuti in detti quontratti obligationis e dopo consignati nelli tempi in quelli declarati. Ita quod in fine dicti temporis facto computo inter ipso contrahentes de ductis prius dicte uncias 42 pro magisterio et expensis omnibus quod quomodo faciendis fuerunt quod dante domino fuerint inter eos communiter dividatur et sic factura et predicta quod absit et non aliter nec altro modo.

Promictentes predicti contrahentes sibi ipsius ad invice stipulantibus societate eius modi bene, fideliter, et legaliter exercere et in aliquo non contravenire nec contravenienti consentire aliquo vire, titulo, seu aliqua ratione, vel causa. Alias. Teneatur ad omnia damna expensa et interesse de quibus.

In primis che dicto di Tudisco sia obligato di tirare li pranci lisci, et detto di Fernuccio habbia, et sia obligato di gisillare et tutte le altre cose che si haveranno di fare, si faranno a spese communi di l'uno e di l'altro.
Item che la presente compagnia sia e s'intenda per il magisterio et actratto di onze quarantadui di peso generale di pacto della quale magisterio dicto de Tudisco sia obligato a infrascritti del presente si obliga a pagari a detto Ferruccio stipulante et persona legitima per esso qui in Palermo in denari contanti la metà di dette onze 42 servendo pagando et non altrimenti ne in altro modo. Item che delle mastrie si pagheranno si habbia e debbia vedere al libro scritto di mano di detto Ferruccio, quale libro debbia restare in potere di detto de Tudisco. Item che la detta cascetta e buffetti come sopra da farsi si habbiano e debbiano fare delli stesso modo et forma contenuti in detti quontratti obligationis e dopo consignati nelli tempi in quelli declarati. Ita quod in fine dicti temporis facto computo inter ipso contrahentes de ductis prius dicte uncias 42 pro magisterio et expensis omnibus quod quomodo faciendis fuerunt quod dante domino fuerint inter eos communiter dividatur et sic factura et predicta quod absit et non aliter nec altro modo. Promictentes predicti contrahentes sibi ipsius ad invice stipulantibus societate eius modi bene, fideliter, et legaliter exercere et in aliquo non contravenire nec contravenienti consentire aliquo vire, titulo, seu aliqua ratione, vel causa. Alias. Teneatur ad omnia damna expensa et interesse de quibus.

Documento XV

1664, Agusti 19.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Giovanni Antonio Chiarella, Stanza V, numerazione II, vol. 103, ff. 1376v-1377v.

Magister Vincentius Tudisco aurifex m.n.c.p.c.n. sponte dixit et fatetur habeat et recepite a sorore Angelica Maria Parisi moniale in Venerabile Monasterio Sante Marie de Cancillerio huius urbis absente me notario pro ea stipulante et per manus U.J.D. don Francesco Castrogiovanne mihi notario etiam cognito presenti et solvisse de proprijs pecunijs per detta de Parisi uncias viginti p.g. de quontanti restans. Et sunt ad complementum uncias quatraginta computatis alijs per dittum de Tudisco ab eadem de Parisi habitis per acta mea in infrascrittu contrattu dicteque vero uncias 40 sunt in computu pretij argenti dicto de Tudisco solvere promissi pro faciendis quibusdam buffettis juxta forma quontractus obligationis in actis meis die ad quem. Juramentum.

Documento XVI

1666, Octobris 2.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Agostino Chiarella, Stanza V, numerazine II, vol. 195, ff. 164r-165v.

Magister Vincentius Tudisco m.n.c.p.c.n. sponte se obligavit et obligat sorori Clare Eugenia Aloij Abbatissa Venerabilis Monasterij Sante Marie de Cancellerio huius urbis et m.n.c. presente e stipulante ut dicitur farci dui candileri d'argento della grandezza conforme richiede la paranza un poco più grande quelli quattro che tiene detto Monasterio del Cancelliero quali habbiano et debbiano essere bene et magistribilmente fatti et dell'istessi lavori et l'armi di detto Monasterio item che l'argento per fare detti Candileri e questo al peso di uncias cento in circa argento di bolla a ragione di tarenos dieci et grana dieci l'onza quali candileri dicto de Tudisco dare et consignarle promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat detto Venerabilis Monasterio et per eo dicte Reverende Abbatissa stipulanti presenti huius Panhormi per totum vigesimu primu… Et hoc pro magisterio uncias nove p.g. quas uncias 9 dicta Reverenda Abbadessa dicto nomine dare et solvere promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat dicto de Tudisco stipulanti huius Panhormi in pecunea numerata de quontanti et extra tabula fatta consignarle et in compotu dictarum uncias centu per argento dicto de Tudisco dixit et fatetur habeat et recepite a dicta Reverenda Abbatissa dicto nomine stipulante uncias quinquaginta p.g. de quontanti restantibus et reliquas quinquaginta dicta Reverenda Abbadessa dicto nomine dare realiter et cum effettu solvere promisit se obligavit et obligat dicto de Tudisco hic Panhormi stipulanti in personam et dequontanti lavorati che saranno dette onze 50 d'argento in pacem. Que omnia.

Documento XVII

1666, Novembris 12.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Agostino Chiarella, Stanza V, numerazine II, vol. 195, f. 366r-v.

Magister Vincentius Tudisco aurifex m.n.c.p.c.n. sponte dixit et fatetur habeat et recepite a Venerabilis Monasterio Sante Marie de Cancillerij huius urbus et pro eo a sorore Clara Eugenia Aloij abbadissa eiusdem monasterij absente me notario stipulante pro ea uncias vinginti duas et tarenos viginti duas p.g. in quontanti ad complementu uncias septuaginta duarum et tarenos viginti computatis alis uncias 50 per dictum monasterium solutis in infrascritto quontratto obligatione. Et sunt dicte uncias 72.20. super solute in computo per eu ditto de Tudisco debitum ex causa obligationis fatte ut dicitur delli due candileri d'argento tanto per argento quanto per sua mastria.

Documento XVIII

1666, Novembris 12.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Agostino Chiarella, Stanza V, numerazine II, vol. 195, ff. 366v-368r.

Magister Vincentius Tudisco arginterij m.n.c.p.c.n. sponte seu obligavit et obligat sorori Placide Vincentie Pasquali moniali in monasterio Sante Marie Cancillerij huius urbis presenti et stipulanti ut dicitur con suo attratto argento et mastria farci quattro grasti d'argento bullati cum la bolla nova in ogni pezzo che ci sarà necessario del modo e del modello conforme e al desegno fatto quale è in potere di detto mastro Vincenzo con farci di più la incannezzata con suo gesimino alle labra di detta incannezzata che in detto de segno non viè nec non nelle maneche di dette graste fare un cartoccio per ogni una di dette maneche in lo vacante di dette maniche et hoc bene et magistrabilmente fatti et ut decet et prequirit quas grastas ut supra facere promissas dicto de Tudisco dare et consignare promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat e idem sorori Placide stipulanti hic Panhormi infra terminum et per totum vigesimo quartu die mensis decembris proximi futuri…
Et hoc pro mercede videlicet in quanto all'argento ad rationem uncias quator et tarenos sex p.g. singula libra ex patto et in tutto alla somma si onze quarantadue et tarenos 24 et onze sette et tarenos sex pro ragione di sua mastria in compotum cuius prettij argentei dicto de Tudisco dixit et fatetur habeat et recepite a detta de Pasquali stipulante onze triginta de quontanti restantes et restans onze 12.24. computatibus supra dictorum onze 42.24 prettium dicti argentei ditta sorora Placida Vincentia dare realiter et cum effettu solvere promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat eidem de Tudisco stipulanti hic Pahnormi in pecunea numerata de quontanti et extra tabula sive consignando solvendo et le dette onze 7.6. per mastria di dette grasti fatta consignattione predicta in pacem et non aliter.

Documento XIX

1666, Novembris 12.
ASPa. *fondo notai defunti*, notaio Agostino Chiarella, Stanza V, numerazine II, vol. 195, ff. 468r-469v.

Magister Vincentius Tudisco m.n.c.p.c.n. sponte se obligavit et obligat venerabilis Monasterio Sante Marie Pietatis huius urbi et modo sonori Maria Pilo abbadissa eiusdem monasterij mihi etiam cognita et stipulanti ut dicitur dui candileri d'argento grandi palmi setti e menzo senza lo coccano con sua anima grossa di ferro quali candileri habbiano e debbiano di essere di peso da libri cento in circa inche non habbiano da passare dette libre 100 et conforme il disegno firmato cum le mani del Signor Abbate Barone quali candeleri habbiano di essere a gusto et a talento di detto Signor Abbate ad que servittia dicto de Tudisco incipere teneatur ab hodie in antea et finire usque et per totum 15 die mensis martij proximi venturi… et hoc pro mercede uncias sexsaginta sive ex accordio inter eos et lo argento ad rationem tarenos decem et grano decem singula uncia ed che habbiano d'essere della bolla nova in computi cuius mercedi et argenti dicto de Tudisco dixit et fatetur habeat et recepite a ditta Abbatissa dicto nomine stipulante uncias duecentasquinquaginta p.g. de quontanti restantes et totum restans ad computu mercedi et argenti preditti detta Abbatissa

dicto nomine dare realiter cum effettu solvere promisit seque sollmniter obligavit et obligat eidem de Tudisco stipulanti aut persone per eo legtime hic Panhormi in pecunia numarata et quontanti et extra tabula fatta consignatione predicta omnibus oppositionibus remotij.

Ita che dicto di Tudisco non haverà consignato fra dicto termine detti candileri a dicta Signora Abbadessa la dicta mercede sia et s'intenda per onze 50 cossi et d'accordio. Que omnia.

Documento XX

1667, Febraij 7.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Agostino Chiarella, Stanza V, numerazine II, vol. 195, ff. 693v-695r.

Magister Vincentius Tudisco aurifex m.n.c.p.c.n. sponte se obligat sororo Lucie Benedicte Mollica moniali in Venerabili Monasterio de Cancillerio huius urbis mihi notario et cognite presenti e stipulante et in presenti existenti cum autoritate et consensu Reverende sororij Clara Eugenia Aloij eiusdem Monasterij Abbadissa mihi etiam cognita dicto nomine in presenti ea que autoritatis que ut dicitur fare per servitio di Monasterio dui angeli d'argento conforme quelli due che tiene il detto Monasterio cum le palme alle mano d'argento e dell'istessa longhezza e forma che sarro detti due angeli e quelli consignati per tutti li 15 di aprilex…
Et hoc per magisterio uncias dece et septe p.g. quas quidem onze 17 magisterij predicti per ea soror Lucie Benedicta et cum autoritate predicta dare realiter et cum effettu solvere promisit seque sollemniter obligavit et obligat eidem detto de Tudisco stipulanti aut persone per eo legitime hic Pahnormi in pecunea numerata de quontanti et ut dicitur di quontanti et fuor di tabula ex patto fatta consignare predicta pro omnibus... A qua quidem sorore Lucia Beneditta presente et stipulante et solvente predicto de Tudisco personaliter habuit et accepit uncias quinquaginta duas in moneta argentea… et sunt ut dicitur per l'argento a ragione di tarì 4.6 la libra bollato et la bolla del PP totum vero restans dicti argentei predicta soror Lucia Benedicta cum autoritate predicta dare traddere et consignare promisit seque sollemniter obligavit et obligat dicto de Tudisco stipulanti hic Panhormi.

Documento XXI

1667, Martij 15.
ASPa. *Fondo notai defunti*, notaio Agostino Chiarella, Stanza V, numerazine II, vol. 195, f. 858r-v.

Magister Vincentius Tudisco mihi notario cognito presentes cora nobis stipulante se debitorem constituit don Jacobo Salerno mihi notario etiam cognito presente et stipulante in onze centuviginti duabus p.g. et sunt pro alijs totidem per eum habitis

et receptis ab eo in pecunia de quontanti nomine puro et gratuitum mutuum. Quad quidem onze 122 supra debitas predictus debitores dare realiter et cum effectum solvere promisit seque sollemnitetr obbligavit et obbligat dicto de Salerno stipulanti hic Panhormi in pecunea mutuum et ut dicitur di contanti e fuor di tavola ex patto in ultimo die mensis maij.

Sobre el platero barcelonés Francesc Via II (doc. 1679-1724). Aspectos biográficos y profesionales[1]

SARA GUTIÉRREZ IBÁÑEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

Francesc Via II es uno de los plateros barceloneses más destacados de finales del siglo XVII e inicios del XVIII, con notables obras conservadas en Tortosa y Reus. Junto con su padre, homónimo, conforma uno de los talleres más destacados de la platería barroca en Cataluña, con una cronología que comprende de 1639 a 1724. No obstante, el estado de la cuestión es claramente insuficiente, agravado por el hecho de que las informaciones conocidas están dispersas en una amplia bibliografía perteneciente tanto al ámbito del grabado como al de la platería, pues los Via ejercieron ambas profesiones. Con este trabajo se pretende contribuir al mayor conocimiento sobre la trayectoria de los Via en su faceta de plateros. Para ello se realiza una revisión de los datos ya conocidos y se aportan nuevas evidencias documentales.

Las primeras referencias bibliográficas sobre los Via se remontan a finales del siglo XIX e inicios del XX y consisten en breves notas sobre las estampas que realizaron[2]. El interés por su trabajo como plateros surgió a partir de la segunda mitad del

1 Esta investigación se ha realizado gracias a la financiación de una ayuda de Formación de Profesorado Universitario (FPU014/04828) otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Quiero agradecer a Rosa Nacente su generosidad en darme a conocer algunos de los documentos inéditos que se presentan, descubiertos en su incesante labor de investigación en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Barcelona, y su ayuda para interpretar aquellos escritos en latín. Del mismo modo, agradezco al Dr. Marià Carbonell, al Dr. Joan Domenge y al Dr. Jacobo Vidal la lectura del texto y las observaciones aportadas.

2 *Exposición de grabados de autores españoles celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa.* Barcelona, 1880, p. 12; J. GUDIOL I CUNILL, "Gravadors-argenters catalans". *Pàgina artística de La Veu* nº 320 (1916). Posteriormente podemos citar F. VINDEL, *Ensayo de un catálogo de*

siglo XX. Fueron esenciales los numerosos documentos de archivo publicados por J.M. Madurell y Ll. Vilaseca porque dieron a conocer su intensa actividad laboral[3]. Hasta que en 1978 S. Alcolea Gil localizó el testamento de Francesc Via II, donde se esclarecía que eran padre e hijo, la historiografía artística había considerado que se trataba de un único platero con una cronología muy amplia[4]. Desgraciadamente la difusión de este dato fue limitada, de modo que perduró el equívoco biográfico en gran parte de la bibliografía posterior[5].

Contamos con estudios monográficos de la mayoría de las obras conservadas, atribuidas todas ellas a Francesc Via II, gracias a que formaron parte de las exposiciones de arte religioso celebradas en Cataluña durante la década de 1980[6]. En los últimos años se ha ampliado el conocimiento documental sobre algunas de ellas, especialmente en el caso de la Virgen de la Cinta de la catedral de Tortosa (1705-1706), fabricada por Francesc Via II[7]. Otras contribuciones recientes proceden del campo del grabado. R.M. Subirana realizó una primera catalogación de les estampas, así como un intento de discernir sus trayectorias biográficas y profesionales[8]. R. Cornudella y A. Garcia Espuche han aportado datos importantes que han permitido contextualizar a ambos plateros en el medio artístico barcelonés del momento y aproximarse a su biografía[9].

ex-libris iberoamericanos. Madrid, 1952, vol. 2, p. 107; M.A. CASANOVAS, "El gravat", en J. FOLCH I TORRES (dir.), *L'art del Renaixement i del Barroc.* Barcelona, 1955-1958, p. 136.

3 Véase especialmente J.M. MADURELL, "El presbítero Vicente Massanet, la iglesia de Rupiá y la capilla de S. Paciano de la Seo de Barcelona". *Anales del instituto de estudios gerundenses* vol. 9 (1954), pp. 5-48, "Obres antigues d'argent. Repertori documental". *Revista Ausa* nº 52 (1965), pp. 212-215, "Orfebreria antiga a les comarques lleidatanes (1401-1702)". *Ilerda* nº 34 (1973), pp. 63-97, *Art antic comarcal tarragoní*. Tarragona, 1974, pp. 95-100 y "L'obra del reliquiari de Sant Tomàs de Villanueva de la Seu de València", en J. FONTANA LÁZARO et al., *Primer congreso de historia del País Valenciano*. Valencia, 1976, vol. 3, pp. 491-499. Del mismo modo, debemos mencionar Ll. VILASECA, "El relicario de San Pedro Apóstol, de Reus, obra del platero barcelonés Francisco Via". *Reus: semanario de la ciudad* nº 272 (1957), p. 28 y *El reial col·legi d'argenters de Reus i els seus antecedents*. Reus, 1970, pp. 58 y 68.

4 S. ALCOLEA GIL, "Sobre "argenters" barceloneses de los siglos XVII y XVIII". *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos* nº 6 (1978), pp. 257-271.

5 Es el caso de obras de carácter general como J.R.TRIADÓ, *L'època del barroc. Segles XVII-XVIII.* Barcelona, 1984, pp. 104 y 125; N. de DALMASES y D. GIRALT-MIRACLE, *Argenters i joiers de Catalunya*. Barcelona, 1985, p. 146; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 121. El dato aparece ya correcto en J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La Platería", en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Artes decorativas en España II*. Summa Artis XLV. Madrid, 1999, pp. 604-606.

6 *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800: estudis. Barcelona,* 1986, pp. 290-298 y *Millenum. Història i Art de l'Església Catalana*. Barcelona, 1989, pp. 504 y 510.

7 J. VIDAL FRANQUET, *Les imatges de la Mare de Déu de la Cinta, de forana a localista. Una aproximació a la iconografia de la santa Cinta de Tortosa*. Tortosa, 2004, pp. 65-70, documentos 1-24.

8 R.M. SUBIRANA REBULL, "El taller dels Francesc Via, un paradigma dels argenters-gravadors catalans al tombant del set-cents". *Recerca* nº 12 (2008), pp. 129-160.

9 R. CORNUDELLA CARRÉ, "Els orígens de Miquel Sorelló i la calcografia a Barcelona, c. 1600-1725". *Estudis històrics i documents dels arxius de Protocols* nº 17 (1999), pp. 153-211; A. GARCIA ESPUCHE, "La festa dels argenters i el gravat de Francesc Via", en A. GARCIA ESPUCHE et al., *Festes i celebracions. Barcelona 1700*. Barcelona, 2010, pp. 139-195.

El origen del taller familiar. Francesc Via I (doc. 1639-1679)

La trayectoria de Francesc Via I es aún muy difícil de valorar porque contamos con pocos datos conocidos. Era hijo de Jaume Via, payés de Sant Vicenç dels Horts (Barcelona) y de Eulàlia. A una edad temprana debió de trasladarse a Barcelona para formarse como platero, examinándose a inicios de 1641. Se conserva la *passantia*, el dibujo de la pieza que realizó como examen, fechada el 3 de marzo, y el acta notarial del mismo, con fecha del 10 de abril[10]. La obtención de la maestría se vincula, en su caso, a un hecho histórico concreto.

A finales de 1639 el gremio de plateros recibió una petición de leva para movilizar soldados que participaran bajo la bandera de la ciudad de Barcelona en la recuperación de la fortaleza de Salses, tomada por el ejército francés el 19 de julio de ese año. El gremio convocó una reunión informativa el 12 de diciembre y, como estímulo, aseguraron a los voluntarios una compensación económica y la promoción directa a maestro una vez concluido el servicio[11]. Entre los asistentes a la reunión informativa aparece Francesc Via I, siendo probable que se presentara voluntario. Esta proposición debió resultar muy atractiva para los jóvenes plateros, especialmente para aquellos que, como Via, no procedían de estirpes vinculadas al oficio. Las ordenanzas del gremio estipulaban seis años de aprendizaje como requisito indispensable para acceder a la maestría y, además, sólo tenían acceso directo a la prueba los hijos de maestro platero (o bien aquellos casados con hijas o hermanas de maestros plateros)[12]. De la estructura gremial de Barcelona se reclutaron unos 300 hombres, sumándose a los soldados movilizados por otras levas realizadas en Cataluña. El sitio de Salses se prolongó hasta el 6 de enero de 1640, cuando se rindió la plaza a los españoles[13].

En su *passantia*, Francesc Via se presenta vestido de soldado, con el frente militar al fondo (lám. 1). También aparece un tribunal de examen y distintos elementos propios del oficio de platero. Una pequeña fuente de plata repujada es, probablemente, la pieza que dibujó para su examen porque es la misma que analizan los miembros del tribunal[14]. En una anotación manuscrita situada en la parte inferior puede leer-

10 Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB). *Llibre de passanties 1629-1752*, nº 499, f. 44 y Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB). Pere Pau Vives, *Protocollum*, 641/53, f. 88v. Los padres de Via constan como difuntos en el acta notarial de su examen. Debemos la localización de este documento a A. GARCIA ESPUCHE, ob. cit., pp. 152-154.

11 Esta información procede de las actas de las reuniones del gremio de plateros de Barcelona correspondientes al año 1639. En concreto se trata de las celebradas los días 9, 10 y 12 de diciembre. Véase AHPB. Pere Pau Vives, *Decimum quartum manuale*, 641/51, ff. 1213v-1216r, 1216r-1222r, 1242r-1246v.

12 M. GONZÁLEZ SUGRANYES, *Contribució a la història dels antichs gremis dels arts i oficis de la ciutat de Barcelona*. Barcelona, 1915, vol. 1, p. 243; A. GOU VERNET, *La Joieria i l'orfebreria barcelonines, 1600-1850*. Tesis doctoral. Barcelona, 1986, p. 132.

13 En relación al proceso de levas y a la recuperación de Salses véase, entre otros, J.H. ELLIOTT, *La rebelión de los catalanes. Un estudio sobre la decadencia de España (1598-1640)*. Madrid, 1982, pp. 317-370; M. GÜELL, *Camí a la revolta (1625-1640)*. Lleida, 2008, pp. 135-185; F.X. HERNÁNDEZ, *Història militar de Catalunya. La defensa de la Terra*. Barcelona, 2003, p. 100.

14 El proceso de examen consistía en tres pruebas: la habilidad para el dibujo, la técnica de platero y la teoría sobre el oficio. El aspirante tenía que realizar el dibujo de la pieza y, una vez aprobado,

se "*Francesch Via, soldat de la bandera de Santa Eularia, ha servit tot lo tems que estigué fora de la ciutat*". Este dato biográfico hace referencia a su implicación en el conflicto militar, pues la Bandera de Santa Eulalia era la enseña histórica de las milicias de ciudadanos de Barcelona. La misma referencia histórica aparece en el acta notarial del examen[15].

A raíz de esta nota se ha considerado también la posibilidad de que Via hubiese intervenido en las batallas que dieron inicio a la *Guerra dels Segadors* (1640-1652), concretamente en la *Batalla de Montjuïc* del 26 de enero de 1641[16]. En estas ofensivas participó el Tercio de Santa Eulàlia, una unidad militar constituida mayoritariamente por gente perteneciente a los gremios. La correlación de fechas hace plausible esta posibilidad porque el examen de Via está datado en marzo de 1641. Además no se trata de un caso aislado, ya que hasta 1648 encontramos otros exámenes de iguales características[17].

Una segunda anotación manuscrita situada en la parte superior de la *passantia* nos permite conocer otra información biográfica. En este caso indica que Via se ausentó de Barcelona y que volvió a examinarse trece años después, en septiembre de 1654, presentando la misma pieza. Dónde estuvo y qué hizo de 1641 a 1654 son dos de las grandes incógnitas que gravitan sobre el platero. Hay constancia documental de que en diciembre de 1641 acuñó monedas de plata para la ciudad de Terrassa[18]. Podemos añadir a este dato que el 3 de marzo de 1645 otorgó poderes al platero Gregori Alevall de Vic, para que éste pudiera recibir en su nombre una cantidad de dinero de la *Taula de canvis* de dicha ciudad. Lamentablemente la procura no aporta más información[19].

---

ejecutarla en obra. Posteriormente debía pasar una prueba oral sobre cuestiones de carácter técnico. Una vez superado el examen, el dibujo de la pieza se incluía en el *Llibre de Passanties*, una especie de registro oficial de los maestros aprobados. A. GOU VERNET, ob. cit., pp. 122-127.

15 En el acta notarial leemos que Via "*per ser anat a la guerra per servey de la present ciutat acompanyant la Bandera de Santa Eulària, lo qual per son examen ha fet una pessa en lo llibre y votat per escrutini és estat trovat hàbil y suficient*". De este comentario surge la duda de si obró la pieza o de si tuvo suficiente con el diseño. *Vid.* nota 10.

16 M. TRALLERO, *Breu noticia dels Llibres de Passanties conservats al Museu d'Història de la Ciutat*. Barcelona, 1988, pp. 18-19 y A. GOU VERNET, ob. cit., pp. 1157-1158. En relación al Tercio de Santa Eulália veáse F.X. HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 103-123 y F. RIART, F.X. HERNÁNDEZ y X. RUBIO, *La Coronela de Barcelona (1705-1714)*. Barcelona, 2010, p. 22.

17 Véase en AHCB. *Llibre de passanties 1629-1752* los exámenes de Joan Nadal Censerer y Josep Manines (marzo de 1641), Jaume Viure, Salvador Darder, Sebastià Pintor y Bartomeu Serra (16 de febrero, 2 de abril, 10 de abril y 13 de julio de 1645 respectivamente), Maurici Vives (14 de noviembre de 1646) y Joan Puig (20 de abril de 1648).

18 Archivo Comarcal del Vallés Occidental. Josep Peyret, *Manual 1642*, f. 4r. Dato documental comentado por S. CARDÚS, "Historia monetaria de Tarrasa", en *Crónica-catálogo de la I Exposición Nacional de Numismática*. Terrassa, 1951, pp. 86-97; R. COMAS EZEQUIEL, "Les monedes terrassenques. Els V rals de plata de la Universitat de la vila (1641–1642)". *Terme* nº 9 (1994), pp. 19-24; M. CRUSAFONT SABATER, *Història de la moneda de la Guerra dels Segadors (Primera República Catalana), 1640-1652*. Barcelona, 2001, pp. 179-183.

19 AHPB. Pere Pau Vives, *Vigesimum manuale, 1644*, 641/57, ff. 15r-15v.



LÁMINA 1. *FRANCESC VIA I. Passantia (3 de marzo de 1641). AHCB, Llibre de passanties 1629-1752, nº 499, f. 44.*

También hemos localizado los capítulos matrimoniales de Via con Francesca Oliveres, hija de Francesc Oliveres, platero de Girona, estipulados el 28 de mayo de 1651 ante el notario Josep Calmella de la población de Vinçà (Conflent, Cataluña Norte)[20]. En 1676 Francesca consta como difunta cuando Via firmó una concordia con los albaceas de Francesc Montagut, tío de su esposa, por la parte restante de las

20 Archivo Departamental de los Pirineos Orientales. Josep Calmella, 3E19/395, ff. 132r-134r.

700 libras que éste dio a su sobrina con motivo de los pactos matrimoniales[21]. Esta nueva información nos permite pensar que Via probablemente trabajó en Girona o bien en la zona de la Cataluña Norte y que su regreso a la ciudad condal pudo estar motivado por la muerte de su primera esposa.

Sea como fuere, a partir de 1654 se estableció definitivamente en Barcelona. Le podemos documentar a través de las reuniones del gremio, aunque su asistencia fue irregular[22]. No desempeñó cargos importantes y tan sólo ejerció de mayordomo durante un año, desde el 11 de junio de 1672[23]. Obtuvo el cargo como respuesta a un conflicto entre los cofrades por la manera de optar al puesto, pues se daba prioridad a aquellos maestros que contaban con más recursos económicos y no a los más antiguos y de mejor nombre y fama. La documentación deja constancia de que Francesc Via I era uno de los damnificados aunque hubiese realizado numerosas e insignes obras[24].

Otro dato biográfico conocido es que se casó en segundas nupcias con una tal Marcela, con la que tuvo cuatro hijos[25]. Con él se formó su hijo Francesc, heredero del taller familiar. También tuvo como discípulo a Pere Pau Sendeix por un período de dos años[26]. El 6 de marzo de 1661 comenzó la formación en su taller Bonaventura Fornaguera. El contrato de aprendizaje deja entrever una mala praxis por ambas partes. Francesc Fornaguera, hermano del aprendiz, pactó con Via que, transcurrido un año de formación, declararía que éste había alcanzado ya la categoría de mancebo. A cambio trabajaría para Via de forma gratuita durante los dos años siguientes. Como contrapartida, Francesc se comprometía a absolver a Via y a su hermano Jaume, payés de Sant Vicenç dels Horts, del pago de las pensiones de dos censales que habían creado con Coloma Fornaguera, madre de los hermanos, en 1650 y 1658[27]. Este acuerdo acortó necesariamente el tiempo de aprendizaje re-

21 AHPB. Jacint Sescases, *Primus liber concordiarum et requisicionum*, 798/36, nº 84. A su vez, Via quería el dinero como dote para Maria, hija de su primer matrimonio, con el platero Blai Riera. Ibídem, *Llibre segon de capítols matrimonials*, 798/30, nº 23.

22 Asiste a la reunión del 21 de febrero de 1657 y no volvemos a encontrarlo hasta el 12 de septiembre de 1668. Veáse AHPB. Pere Pau Vives, *Manual 1657*, 641/69, ff. 140v-142v y *Manual 1668*, 641/80, ff. 496v-498r.

23 Ibídem, *Manual 1672*, 641/84, f. 248v-250v.

24 Biblioteca de Cataluña. *Instrucció, y breu relació de la causa que en la Real Audiència aporta la confraria dels argenters, contra la present ciutat de Barcelona.* Barcelona, 1671, p. 5. El conflicto está ampliamente detallado en M. GONZÁLEZ SUGRANYES, ob. cit., pp. 262-275 y 411-412. De forma más sintética también se expone en A. GARCIA ESPUCHE, ob. cit., pp. 158-159.

25 Sin poderlo certificar documentalmente, suponemos que Marcela tenía alguna relación familiar con la estirpe Fornaguera porque en su testamento Via pide sepultura "*en lo vas de la casa de Fornaguera ahont està enterrada Marcella, muller mia*". En relación a este documento, localizado por A. GARCIA ESPUCHE, ob. cit., pp. 154-155, véase AHPB. Joan Navés, *Primus liber testamentorum et aliarum ultimatum voluntatum*, 845/28, ff. 2v-4v.

26 AHPB. Pere Pau Vives, *Plec de documentació de la confraria dels argenters de Barcelona, 1657-1673*, 641/141, s.f. Este documento fue citado en A. GARCIA ESPUCHE, ob. cit., p. 157.

27 AHPB. Joan Navés, *Manuale secundum ómnium contractuum*, 845/13, s.f. El documento en cuestión está fechado el 24 de septiembre de 1678 y reproduce el pacto inicial realizado mediante escritura privada en 1661.

querido por el gremio, pues Bonaventura Fornaguera accedió a la maestría el 29 de octubre de 1664[28].

En relación a las obras que ejecutó Francesc Via I, contamos con una información muy escasa. Por una anotación manuscrita en el libro de gastos de la Cartuja de Montalegre, sabemos que se le abonaron 16 libras y 10 sueldos por la ejecución de una corona de plata y de un cristo para una figura de san Anselmo[29]. También realizó una imagen en plata de la Inmaculada Concepción para la catedral de Lleida, con contrato fechado el 7 de septiembre de 1669[30]. Podemos añadir a este exiguo catálogo la imagen de plata de santo Domingo por encargo de Francesc Morató, rector de la iglesia parroquial de Salt (Girona), con capitulaciones fechadas el 3 de diciembre de 1673[31].

Aproximación biográfica a la figura de Francesc Via II (doc. 1679-1724)

La trayectoria de Francesc Via II está mucho mejor documentada. No sabemos con exactitud en qué año nació pero sí que era hijo del segundo matrimonio de su padre. Obtuvo la maestría el 17 de julio de 1679 y realizó como *passantia* un medallón circular de san Olegario, precisamente en un momento álgido de su culto, dado que Barcelona había celebrado con solemnes festejos su canonización el 25 de mayo de 1675. La obtención de la maestría coincide con el deceso de su progenitor y, por tanto, con la necesidad de encargarse del taller familiar. El testamento de Francesc Via I, dictado el 24 de septiembre de 1678, se publicó el 23 de julio del año siguiente. Nombró a su hijo Francesc, *jove argenter*, heredero universal y le pidió que se ocupara de la colocación de sus hermanos, a los cuales no dejó ninguna herencia debido a su precaria situación económica[32]. En el acta notarial del examen de Francesc Via II, también fechada el 17 de julio de 1679, consta ya como fallecido. Lo interesante del caso es que julio de 1679 marca una clara línea de separación entre ambas trayectorias, lo que nos facilita las atribuciones[33].

Este Francesc Via disfrutó de una posición social y económica superior a la de su padre. Su relación con el gremio fue bastante estable, con una asistencia regular a las

28 AHCB. *Llibre de passanties 1629-1752*, nº 596, f. 141.

29 Archivo de la Corona de Aragón (ACA). *Monacals, Hisenda*, vol. 2045, *Cartuja de Montalegre. Libro de gastos del Padre Procurador, 1654-1683*, s.f. [octubre de 1669]. Referencia documental aportada por S. TORRAS TILLÓ, *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Barcelona, 2012, p. 181.

30 En relación a esta obra, véase J. BOSCH BALLBONA y M.A. ROIG TORRENTÓ, "Paisatge després de la tempesta: la memòria de l'art del segle XVII a la Seu Vella", en F. VILA e I. LORÉS (coords), *Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Lleida, 1991, pp. 311-320; F. ESTEVE, "La Imatge de plata de la Immaculada Concepció del mestrescola Francesc Perandreu (s. XVII)", en E. BALASCH, C. BERLABÉ y M. BURREL (eds). *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*. Lleida, 1996, pp. 385-400.

31 AHPB. Jacint Sescases, *Borredor dels actes rebuts*, 798/5, s.f.

32 Vid. nota 25.

33 AHCB. *Passanties*, vol. 3, nº 642, f. 189 y AHPB. Jacint Borràs, *Manual 1679*, 724/26, ff. 175r-176v. En el acta notarial consta que Francesc Via II era hijo de Marcela.

reuniones y con el ejercicio de distintos cargos[34]. También actuó como platero de la iglesia parroquial de Santa Maria del Mar en una fecha imprecisa entre 1683 y 1704[35]. En 1687 se casó con Francesca Capalà. Este matrimonio le permitió enlazar con otra estirpe de plateros, ya que su esposa era hermana del maestro Francesc Capalà y, a su vez, viuda del estañero Alfons Albibella. El matrimonio fue breve porque Francesca falleció en otoño de 1704. El 30 de octubre se publicó su testamento, dictado el 19 de ese mismo mes[36]. El matrimonio no había tenido hijos y el platero no volvió a casarse. Tampoco tenía hijastros. En el catastro de 1716 consta que vivía con una hermana y una criada[37].

Francesc Via II falleció el 9 de enero de 1724 en la Cartuja de Escaladei, donde se encontraba desde el 3 de mayo de 1722 trabajando en la obra del sagrario junto con dos aprendices, Francesc Martorell y Josep Romeu[38]. El 15 de enero de 1724 se publicó su testamento, del cual se conserva una copia autógrafa fechada el 5 de marzo de 1720[39]. Pedía sepultura en el vaso funerario de la cofradía de plateros en la iglesia de Santa Maria del Mar, aunque fue enterrado en Escaladei. Nombró heredera universal a su hermana Francesca Santpere y, en el caso de que ésta no le sobreviviese, a su sobrina Francesca Elias[40]. También dejaba establecidos los plazos para el pago

34 Fue elegido mayordomo mayor del gremio (1688), cónsul menor (1701); auditor de cuentas (1702 y 1704) y responsable de la fundición (1710). Además desde 1704 vivía en una casa situada en la calle de la Platería, la principal de la cofradía. La vivienda estaba comparativamente bien valorada. Su valor estimado era de 80 libras de alquiler y sólo 8 plateros vivían en casas mejores, el precio más elevado de las cuales alcanzaba las 150 libras. A. GARCIA ESPUCHE, ob. cit., pp. 186 y 190.

35 B. BASSEGODA AMIGÓ, *Santa Maria de la mar. Monografía histórico-artística*. Barcelona, 1925-1927, vol. 2, pp. 95 y 632.

36 Los capítulos matrimoniales están fechados el 8 de febrero de 1687. Este matrimonio permite explicar por qué Via vendió una tienda y diversos instrumentos pertenecientes al oficio de estañero el 29 de julio de 1688. Para estos datos documentales, véase AHPB. Esteve Cols, *Llibre de capítols*, 844/30, ff. 13r-20v y Joan Navés, *Undecimun manuale ómnium contractuum,* 845/20, s.f. [5 de agosto de 1688]. Para el testamento de Francesca Capalà, comentado por A. GARCIA ESPUCHE, ob. cit, p. 190, véase AHPB. Domènec Rojas, *Secundus liber testamentorum, codicillorum et aliarum ultimarum voluntatum*, 863/64, ff. 82r-84r.

37 AHCB. Fons Municipals, *Cadastre. Cases, censos i censals. [Repartiment de cases] Tomo primero de los Barrios, 1º, 2º, 3º, 4º*, f. 275v.

38 Tal y como han señalado R.R. CORNUDELLA CARRÉ, ob. cit., p. 165 y S. TORRAS TILLÓ, ob. cit., pp. 180-181, tenemos documentado este último trabajo gracias a las notas de dom Agustí Massot. Véase Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación (CRAI). Biblioteca de Reserva, *Sermones varios del V.P.D. Agustí Massot, «Obres fetes en Scala Dei»* [Ms. 1312], 1732-1735, pp. 695-698 [ff. 361-364v].

39 Hay cierta confusión con la fecha de deceso de Francesc Via II. La bibliografía precedente ha considerado de forma mayoritaria que su deceso se produjo en 1722. Este dato aparece en un documento del catastro personal del gremio de plateros en el cual se dispone una relación de los maestros fallecidos entre 1720 y 1724 constando: "*Fran*[cis]*co Via...al 8bre 1722*". No obstante, dom Agustí Massot escribió que Via había fallecido el 9 de enero de 1724, como consta también en el preludio del testamento, escrito íntegramente en latín. Véase AHCB. Fons dels gremis, *Cadastre personal, caixa 1724*, s.f. y AHPB. *Primum liber testamentorum publicatorum*, 930/31, ff. 175r-177r. El testamento aparece comentado y/o transcrito parcialmente en S. ALCOLEA GIL, ob. cit., pp. 259-260; R.M. SUBIRANA REBULL, ob. cit., pp. 151-153; A. GARCIA ESPUCHE, ob. cit., p. 166.

40 Véase los capítulos matrimoniales de Francesca Via con Pau Santpere, estipulados el 16 de

de una cantidad que debía a su hermano Josep, mercader de la ciudad de Génova. Junto al testamento se conserva también una misiva de fray Josep Llobet, fechada el 20 de enero de 1724, en la que los cartujos solicitaban no retornar los utensilios propios del oficio de platero hasta que la obra del sagrario no estuviese del todo concluida. También querían conservar una estampa realizada por Via con la Virgen de Montserrat, pues "*les solia fer precioses*"[41].

Los encargos de la catedral de Tortosa y de la ciudad de Reus

Todas las obras conservadas surgidas del taller de los Via son posteriores a 1679 y, por tanto, atribuibles a Francesc Via II. La catedral de Tortosa es uno de los centros clave para estudiar su producción. La primera contribución al tesoro es el arca del Monumento de Jueves Santo (1686-1688), una excepcional urna poligonal de ocho lados con perfil de curvas y contracurvas[42]. Desde un punto de vista tipológico, se relaciona con el arca surgida en el siglo XVII y que tuvo como gran exponente la desaparecida de la catedral de Valencia (1631)[43]. En este caso, además, destaca por la profusa decoración vegetal y de querubines que recubre todo el perímetro. Es una obra documentada, pues contamos con el contrato, fechado el 22 de noviembre de 1686. Dos años después, el 27 de abril de 1688, el platero firmó un recibo de 50 libras como complemento de los 70 doblones de oro establecidos contractualmente, equivalentes a unas 385 libras[44]. Cabe destacar que se trata de la única obra firmada del platero. La inscripción "*fran*[ciscus] *via fecit / en Barcinone 1688*" flanquea la puerta abatible.

Según un inventario de 1766, en el interior del arca había un cáliz de plata sobredorada regalado por el obispo fray Sever-Tomàs Auter. Esta pieza se ha identificado con un cáliz conservado que presenta la inscripción "*F. VIA. F.*" grabada en el reverso de la peana. No obstante, no hay consenso sobre esta atribución. Para M. Trallero este tipo de cáliz con decoración vegetal y de querubines es propio de mediados del

febrero de 1686, y los de su hija Francesca Santpere con Jeroni Elias, fechados el 22 de diciembre de 1713. AHPB. Joan Navés, *Plec de capítols matrimonials*, 845/27, s.f y Francesc Duran, *Llibre de capítols matrimonials*, 900/23, ff. 265r-268v.

41 CRAI. Biblioteca de Reserva, *Sermones varios…* ob. cit., p. 669 [f. 348]. Véase en relación a esta estampa C. DORICO ALUJAS, "Un vericle de plata amb models de l'escultor Pere Costa per a la Cartoixa d'Escaladei (1727-v. 1730)". *Podall* nº 4 (2015), p. 96.

42 J. MATAMOROS, *La catedral de Tortosa*. Tortosa, 1932, p. 184. Véase también M. TRALLERO, "Arca del monument del Dijous Sant", en *Thesaurus…* ob. cit., p. 292; N. de DALMASES, "Arca del monument del Dijous Sant", en *Millenum…* ob. cit., pp. 504-505; A. MARTÍNEZ SUBIAS, "Arca del monument del Dijous Sant", en L. PERACAULA GUASCH (coord.), *Fidei Speculum. Art litúrgic de la diòcesi de Tortosa*. Barcelona, 2000, p. 99.

43 J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes decorativas suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de semana santa y sus arcas de plata", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia, 2003, pp. 521-522.

44 AHPB. *Esteve Cols, Nonum manuale contractuum*, 844/13, ff. 650v-652r; *Decimum manuale contractuum,* 844/14, ff. 291r-291v; *Undecimum manuale contractuum*, 844/15, ff. 234v-235r. Referencias documentales aportadas por J.M. MADURELL, *Art antic comarcal…* ob. cit., p. 95.

siglo XVIII y, por su similitud, lo ha relacionado con obras del platero Innocenci Quinsà. En cambio, los autores que trabajan el patrimonio artístico de Tortosa creen plausible la atribución y han dado por auténtica la inscripción[45]. Sin poder dar, por el momento, una valoración apuntamos tan sólo que la tipología de cáliz no es exclusiva de mediados del siglo XVIII, sino que cuenta con ejemplos conservados y documentados desde finales del siglo anterior[46].

También para la catedral de Tortosa realizó un espectacular crucifijo de altar (1702-1704). El anverso está presidido por la figura del crucificado, con tres clavos, de excepcional trabajo anatómico. La peana es de planta trapezoidal y perfil ondulante, con un elaborado trabajo de ornamentación vegetal y de querubines que recuerda la solución del arca del Monumento. En la parte frontal están representadas unas armas heráldicas, seguramente las de Pau Vallès, que legó en su testamento una contribución económica para la realización de la obra[47]. Se conserva también el contrato, fechado el 23 de mayo de 1702, y un recibo del 27 de mayo de 1704, según el cual recibió 300 libras a cumplimiento de las 600 que se habían pactado por las hechuras[48].

Pero la obra más importante de Via en la catedral de Tortosa es, sin lugar a dudas, la estatua de plata de la Virgen de la Cinta (1705-1706), tanto por su calidad técnica como por su relevancia en el contexto de la producción artística relacionada con la Santa Cinta de Tortosa[49]. Es, además, una obra muy bien documentada. Por un lado, debemos a J.M. Madurell la localización del contrato, fechado 1 de febrero

---

45 M. TRALLERO, "Calze", en *Thesaurus…* ob. cit., p. 298; A. MARTÍNEZ SUBIAS, "Calze", en L. PERACAULA GUASCH (coord.), ob. cit., pp. 95-96; J. MASSIP FONOLLOSA, *El Tresor de la catedral de Tortosa i la Guerra civil de 1936*. Barcelona, 2003, pp. 77 y 108; J. VIDAL FRANQUET, *Les imatges…* ob. cit., p. 66; J.H. MUÑOZ SEBASTIÀ, "Art litúrgic d'època moderna al voltant de la devoció a la santa Cinta", en *Lux Dertosae. La devoció a la Santa Cinta*. Tortosa, 2004, p. 173.

46 Un cáliz conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y otro de la Prioral de Reus, ambos de inicios del XVIII, son ejemplos de la misma tipología. Además, las *passanties* ponen de manifiesto la existencia de cálices con la misma ornamentación desde finales del XVII, como se ve en los exámenes de Joan Mas (11 de agosto de 1682) o Francesc Tramulles (26 de octubre de 1695). En relación a estos datos véase N. de DALMASES, "Calze", en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, 1992, p. 383; N. de DALMASES y D. GIRALT-MIRACLE, ob. cit., p. 172; AHCB. *Llibre de passanties 1629-1752*, f. 202 y 270.

47 M. TRALLERO, "Crucifix d'altar", en *Thesaurus…* ob. cit., p. 290; A. MARTÍNEZ SUBIAS, "Crucifix d'altar", en L. PERACAULA GUASCH (coord.), ob. cit., p. 110; J. MASSIP FONOLLOSA, ob. cit., p. 103; J. VIDAL FRANQUET, "La Baixada de la Cinta, una creació iconogràfica a la Tortosa del segle XVII (amb un excurs sobre una excepció del segle XVIII)", en *Lux Dertosae…* ob. cit., p. 194; J.H. MUÑOZ SEBASTIÀ, ob. cit., p. 173.

48 AHPB. Joan Solsona, *Manuale sextum instrumentorum*, 890/9, ff. 40r-42v; *Manuale [octavum] instrumentorum*, 890/11, ff. 85v-86r. Referencias documentales aportadas por J.M. MADURELL, *Art antic comarcal…* ob. cit., pp. 95-97.

49 R. O'CALLAGHAN, *Anales de Tortosa e Historia de la Santa Cinta*. Tortosa, 1887, vol. 2, pp. 34-35; M. JOVER FLIX, *La Santa Cinta de Tortosa: VIII Centenario, 1178-1978*. Tortosa, 1978, pp. 139-140; M. TRALLERO, "Mare de Déu de la Cinta", en *Thesaurus…* ob. cit., p. 293; A. MARTÍNEZ SUBIAS, "Mare de Déu de la Cinta", en L. PERACAULA GUASCH (coord.), ob. cit., p. 176; J. VIDAL FRANQUET, "Virgen de la Cinta", en *La llum de les imatges. Diòcesi de Tortosa*. Valencia, 2005, pp. 474-476.

de 1705, y de diversos recibos[50]. Por el otro, J. Vidal publicó las copias de un epistolario del Cabildo correspondiente a los años 1704 a 1706 y que documenta con gran detalle todo el proceso de ejecución de la obra[51]. La imagen exenta presenta la Virgen con expresión serena y vestida con una túnica lisa y un manto decorado con flores y lazadas cinceladas, como es habitual en este tipo de imágenes (lám. 2). Las vestiduras, de color plata, destacan por su notable trabajo de drapeado. En cambio, las carnaciones están policromadas "*al modo de porcellana*", tal y como consta en la documentación[52]. La figura se apoya en una base hexagonal de perfil cóncavo-convexo que, como en las obras anteriores, destaca por la decoración vegetal y de querubines.

En la documentación epistolar los canónigos puntualizaron a Via que la imagen debía fabricarse sin el Niño Jesús y, a su vez, que debía seguirse el modelo de las Inmaculadas de la Catedral y de la iglesia parroquial de Santa Maria del Mar de Barcelona. Según ha explicado J. Vidal, esta precisión iconográfica concuerda con las bases textuales en las cuales se sustenta la iconografía tortosina. En las misivas se habla también de la posibilidad de fabricar seis candelabros de plata, un proyecto que, de hecho, era previo a la imagen de la Virgen de la Cinta. Añadimos a los documentos conocidos los pactos capitulares para la realización de estos candelabros, contratados el 7 de diciembre de 1706[53].

El otro centro clave para estudiar la trayectoria artística de Francesc Via II es la ciudad de Reus, para la que realizó dos piezas conservadas, aunque muy poco documentadas. La primera es el busto relicario de san Pedro (1696-1697), fabricado para la Iglesia Prioral de Sant Pere, donde se conserva[54]. La imagen aloja una reliquia del cráneo del santo que llegó a la iglesia prioral en 1626 (lám. 3). En esa fecha se fabricó un primer relicario, seguramente también iconográfico porque en la documentación aparece la expresión *sant Pere lo vellet*. De este primer relicario no hay noticias muy claras y parece que podría tratarse de una talla de madera policromada, fechada hacia 1626, y conservada también en la Prioral. No obstante, también se ha considerado la posibilidad de que sea una copia posterior del relicario de plata puesto que la similitud entre ambas obras es innegable[55]. En todo caso, sabemos que Via cobró

50 J.M. MADURELL, *Art antic comarcal…* ob. cit., pp. 97-98. Véase AHPB, Joan Solsona, *Manuale nonum instrumentorum*, ff. 23v-27r; ff. 37v-38r; *Manuale undecimum instrumentorm*, 890/14, ff. 165v-167v.

51 J. VIDAL FRANQUET, *Les imatges…* ob. cit., pp. 65-70, documentos 1-24.

52 Ibídem, p. 67.

53 AHPB. Joan Solsona, *Manuale undecimum instrumentorm*, 890/14, ff. 165v-167v. En un inventario de 1766, publicado por J. MASSIP FONOLLOSA, ob. cit., p. 114, se especifica la existencia de "*sis canelobres de plata sobredaurada i emplomats als peus que ordinàriament serveixen a l'altar major*". No sabemos si fueron recuperados después de la Guerra Civil ni si eran los que fabricó Via.

54 A. MARTÍNEZ SUBIAS, "Bust reliquiari de sant Pere apòstol", en *Millenum…* ob. cit., p. 510. Fue restaurado en 2013 por el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC). Véase en este sentido el artículo de A. MARTÍNEZ SUBIAS, "Restaurat el bust reliquiari de Sant Pere de la Prioral de Reus". *Taüll* nº 43 (2015), pp. 26-28.

55 Ll. VILASECA, "El relicario argénteo de San Pedro Apóstol". *Reus. Semanario de la Ciudad* nº 53 (1953), p. 13; J.M. DOMINGO BLAY, *La prioral de Sant Pere de Reus*. Reus, 1977, p. 66; E.

304 libras, 10 sueldos y 8 dineros "*a compliment del valor y mans del medio cuerpo*" y que se abonaron 11 libras al escultor Josep Soler por una "*traza del medio cuerpo de Sant Pere per remetre a Barcelona*", lo que permite pensar que tal vez la talla de madera sea efectivamente anterior al relicario de plata[56].

No disponemos de los pactos contractuales pero sí de algunas misivas entre los jurados de Reus y su síndico en Barcelona, el notario causídico Francesc Pelegrí. La obra se ejecutó con celeridad, pues la decisión se tomó el 24 de marzo de 1696 y el 10 de enero del año siguiente se informaba, desde Barcelona, de que el relicario ya estaba finalizado[57]. El resultado es una imagen de san Pedro de iconografía típica. Destacan las vestiduras drapeadas, de color plata, decoradas con flores cinceladas mientras que las carnaduras están policromadas. En el pecho se encuentra la teca para alojar la reliquia, trabajada como un pequeño broche. Desde un punto de vista tipológico, cabe destacar que se trata de un "medio cuerpo" y, por lo tanto, de un busto prolongado, lo que permite una mayor atención escultórica[58].

También realizó dos mazas para el Ayuntamiento de Reus, la única obra civil conservada del platero. El 3 de junio de 1712 la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick otorgó a Reus el título de ciudad como compensación por la ayuda prestada al archiduque Carlos en el marco de la Guerra de Sucesión. El privilegio permitía a los jurados ir precedidos en los actos públicos por dos maceros. Como en el caso anterior, no disponemos de los pactos contractuales pero sí de una anotación de pago según la cual se abonaron a Via 387 libras por su fabricación[59]. Se trata de mazas de cabeza compacta y cerrada siguiendo el modelo tipológico habitual del siglo XVII[60]. Destacan por su profusa decoración vegetal y de querubines, como es habitual en las obras de Via. Incluyen esmaltes con un águila imperial con la rosa heráldica de la ciudad incorporada en el pecho y flanqueada por dos leones labrados en plata, tal y como también preveía dicho privilegio[61].

GORT, "Sant Pere, patró de la ciutat", en A. ARNAVAT (ed.), *Sant Pere, festa major de Reus*. Reus, 2009, pp. 107-118; A. MARTÍNEZ SUBIAS, "Restaurat el bust…" ob. cit., p. 27.

56 Archivo Comarcal del Baix Camp (ACBC). *Protocol de Pòlisses i Albarans de Claveria, 1681 a 1740, any 1696*, s.f. Documento citado por primera vez en Ll. VILASECA, *El reial col·legi…* ob. cit., p. 58.

57 ACBC. *Correspondència, 1685-1699*, nº, 755, 756, 777, 806. Documentos aportados por Ll. VILASECA, "El relicario de San Pedro..." ob. cit., p. 28 y Ibídem.

58 En relación a la tipología, véase J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y J. CRIADO MAINAR, "El arte al servicio del culto de las reliquias. Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón". *Memoria Ecclesiae* nº 35 (2011), pp. 97-107.

59 ACBC. *Protocol de Pòlisses i Albarans de Claveria, 1681 a 1740, any 1712*, f. 177r. Referencia documental aportada por Ll. VILASECA, *El reial col·legi…* ob. cit., pp. 67-68.

60 Para una aproximación a la evolución de las mazas en territorio peninsular véase C. SALAS GONZÁLEZ, "Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 535-543; I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Mazas ceremoniales civiles en Navarra", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 487-501.

61 C. VILÀ, *Amor al rey y a la pàtria vinguda de Pere Juan Barceló dit Carrasclet, en Reus, 1713-1749.* Reus, 1954, pp. 39-40; P. ANGUERA (dir.): *Història General de Reus. L'època moderna. Els segles XVI, XVII i XVIII*. Reus, 2003, pp. 250-255; E. GORT, *Reus Imperial Atenta Ciutat 1712-1714*. Reus, 1978, pp. 11-14 y 29-31.



LÁMINA 2. *FRANCESC VIA II. Virgen de la Cinta (1705-1706). Catedral de Tortosa*.



LÁMINA 3. *FRANCESC VIA II. Busto relicario de san Pedro (1696-1697). Iglesia Prioral de Sant Pere, Reus.*

Testimonios documentales de la obra perdida

La producción de Francesc Via II fue notable, de acuerdo con los numerosos datos documentales que permiten certificar que trabajó tanto para el conjunto del territorio catalán como fuera de sus fronteras. Cronológicamente, la primera obra documentada es un frontal de altar para la iglesia parroquial de Santa Maria del Mar en Barcelona, con pactos del 15 de julio de 1684. El 20 de octubre del mismo año fue contratada la realización de una imagen de plata de la Virgen del Rosario para la capilla de la cofradía de esta advocación de la población de Fraga (Aragón)[62].

Trabajó también en las comarcas gerundenses. Para la iglesia parroquial de Sant Vicenç de Rupià realizó una imagen de la Inmaculada Concepción, contratada el 12 de febrero de 1688, una imagen del Niño Jesús, el 15 de abril de 1689, y una de san Vicente mártir, el 14 de enero de 1690. Para ello se contó con la dotación económica prevista en el testamento del sacerdote Vicenç Massanet, originario de esta población y beneficiado de la capilla de Sant Pacià de la catedral de Barcelona. Con anterioridad, ya había realizado a instancias de Massanet un cáliz, una patena dorada y una cruz para una caja de plata, todo destinado a Rupià. La cantidad reservada a la capilla de sant Pacià permitió la realización de una suntuosa lámpara de plata, contratada también por Via[63]. Asimismo, para el convento de Nuestra Señora de la Mercè de Barcelona realizó una lámpara dedicada a la Virgen, contratada el 29 de septiembre de 1688, en agradecimiento por haber preservado a la ciudad de la plaga de langostas y un trono de plata, con capitulaciones del 9 de diciembre de 1688, para colocar la imagen titular de la Virgen de la Merced[64].

Uno de los encargos de más prestigio fue, sin lugar a dudas, el busto relicario de santo Tomás de Villanueva para la catedral de Valencia, que debía custodiar la reliquia del cráneo. Lamentablemente, parece que la pieza se perdió en 1812 cuando numerosas obras del tesoro valenciano fueron fundidas. Con posterioridad a la Guerra de la Independencia, algunas fueron repuestas, pero sin alcanzar la calidad de las obras precedentes. En este sentido, J. Sanchis Sivera dio la noticia de que el canónigo Luís Lasala había regalado el 24 de septiembre de 1818 un busto de santo Tomás de Villanueva realizado por un platero de apellido Belmonte[65]. Sea como

62 AHPB. Gabriel Móra, *Manual 1684*, 851/7, ff. 104v-106v, 116v-118r. Referencia documental aportada por J.M. MADURELL, "Orfebreria antiga..." ob. cit., pp. 76-77. En 1726 tenemos documentada la realización de otro frontal para la iglesia de Santa Maria del Mar por parte del platero Miquel Rigalt en substitución de uno previamente existente y que suponemos el de Via. Véase B. BASSEGODA AMIGÓ, ob. cit., p. 94.

63 J.M. MADURELL, "El presbítero Vicente Massanet..." ob. cit., pp. 5-48.

64 AHCB. Fons municipals, *Manual 11-II-1686 a 19-XII-1688*, ff 404v-406r, 420v-421v. Referencia documental aportada por A. DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*. Barcelona, 1973, vol. 2, p. 523.

65 J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909, p. 389; F. COTS MORATÓ, "Plateros de la catedral de Valencia durante el siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 162, "Plata perdida para siempre: el inventario de la Catedral de Valencia de 1785", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 155 y "Piezas de platería de la catedral de Valencia

fuere, de la obra de Via se conserva abundante documentación notarial relativa a su proceso de ejecución. De todos los documentos sobresale el contrato, fechado el 31 de diciembre de 1698. Dos años más tarde, el 6 de septiembre de 1703, se reconocía a Via la conclusión del relicario[66]. El precio total que se pagó fue de 469 doblones de oro por las hechuras, aproximadamente unas 2.579 libras. Además, el Cabildo dio al platero 500 libras y 10 sueldos como gratificación por haber realizado la obra con total perfección y también para costear su viaje de Barcelona a Valencia acompañando la obra[67].

Al final de su trayectoria también mantuvo contactos con el convento barcelonés de Santa Maria de Jonqueres. Según el libro de cuentas, el 17 de enero de 1717 reparó y limpió una custodia de plata de la sacristía. El 4 de marzo del mismo año le confiaron el trabajo de "*continuar la urna de plata per lo Monument*", una pieza que previamente habían trabajado los escultores Josep i Francesc Font, padre e hijo. En 1720 consta que estaba terminando la peana[68]. También realizó la urna del Monumento de Jueves Santo de la catedral de Vic, que contrató el 31 de agosto de 1720 y terminó en abril de 1721, antes de partir hacia la Cartuja de Escaladei. Probablemente, como apuntó ya J. M Madurell, debemos relacionar esta urna documentada con la que se conserva en la catedral de Vic, actualmente considerada anónima y del siglo XVIII[69].

Un documento excepcional: la propuesta educativa de Francesc Via II

Uno de los episodios más interesantes de la trayectoria de Francesc Via II es la propuesta formativa para jóvenes plateros que presentó al gremio en una reunión celebrada el 16 de septiembre de 1689. La relevancia del texto lo ha convertido en un documento bien conocido, interpretado como un episodio clave en la reivindicación del carácter liberal del arte de la platería[70]. Via afirmó que los jóvenes plateros precisaban formarse en distintas artes liberales, tales como la aritmética, la geometría, la

desaparecidas durante la Guerra Civil Española". *Laboratorio de Arte* nº 25 (2013), p. 154.

66 AHPB. Lluís Fontana, *Trigesimum manuale*, 806/30, ff. 3r-12r; *Trigesimum quartum manuale*, 806/34, ff. 266r-267v. Véase en relación a esta obra J.M. MADURELL, "L'obra del reliquiari..." ob. cit., pp. 491-499.

67 F. COTS MORATÓ, "Plata perdida..." ob. cit., p. 155.

68 ACA. *Monacals, Universitat*, vol. 357, *Barcelona, convento de Santa María de Junqueras. Libro original de Cuentas*, ff. 245-246, 277-278 y 335. Referencia documental aportada por F. MIRALPEIX VILAMALA, *Antoni Viladomat i Manalt, 1678-1755, Vida i obra*. Girona, 2014, pp. 87-88.

69 AHPB. Josep Francesc Fontana, *Decimum quintum manuale instrumentorum*, 934/15, ff. 111v-112v publicado por J.M. MADURELL, "Obres antigues d'argent..." ob. cit., pp. 214-215. Sobre esta pieza, véase también J. GUDIOL CUNILL, "Gravadors argenters catalans". *Pàgina artística de La Veu* nº 320 (1916); E. JUNYENT, *La catedral de Vic*. Sabadell, 1995, p. 88.

70 AHPB. Jacint Borràs, *Manual 1689*, 724/36, f. 327v-328r. Lo han tratado S. ALCOLEA GIL, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* vol. XIV (1959-1960), pp. 207-209; R.M. SUBIRANA, ob. cit., pp. 137-138; 150; A. GARCIA ESPUCHE, ob. cit., pp. 162-163; S. TORRAS TILLÓ, ob. cit., pp. 447-448.

arquitectura, el dibujo, la escultura y la pintura. Consideró que el conocimiento de estas artes era limitado y pidió un espacio para poder instruir en ellas a los aprendices, especialmente los hijos de maestros plateros. También se propuso a sí mismo como docente, con un periodo de prueba sin retribución. El gremio aceptó y la cuestión no volvió a tratarse hasta el 6 de marzo de 1690, cuando el platero pidió cobrar de algún modo la instrucción. No obstante, tan sólo se aprobó que Via pudiera cobrar directamente de aquellos a los que enseñaba. Este desinterés por parte del gremio debió ser el motivo por el cual no prosiguió la iniciativa. Aun así todo parece indicar que se llevó a término por un período de seis meses, tratándose del primer intento en Barcelona de establecer una base reglada a una enseñanza en el mundo de las artes[71].

No es, sin embargo, un caso aislado sino que surge indudablemente de un contexto concreto[72]. S. Alcolea Gil consideró, por ejemplo, que existía una relación directa entre esta petición y la reciente consecución por parte de los pintores barceloneses, en junio de 1688, del privilegio fundacional de su Colegio[73]. Por su parte, S. Torras señala que los plateros demostraron una remarcable aproximación a la ciencia artística en el ámbito docente-humanístico. Evidencia de ello es el hecho que Via citase con bastante fidelidad la enumeración de artes liberales que expone Juan de Arfe en el prólogo del *De varia commensvración para la Escvlptvra y Architectura* (Sevilla, 1585), erigiéndose como un claro referente teórico para su proyecto educacional[74]. En su inventario postmortem no consta la obra de Arfe pero si la *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, 1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, texto clave de la teoría artística peninsular con el propósito de establecer un sistema teórico para la distinción y valoración de la liberalidad de las artes[75].

---

71 A. GARCIA ESPUCHE, ob. cit., pp. 162-163.

72 En Cataluña otro ejemplo clave de la reivindicación de la platería como arte liberal lo constituye el pleito que enfrentó al platero Joan Matons con el Cabildo de la catedral de Mallorca por un desacuerdo en el precio final de los monumentales candelabros de siete brazos (1704-1718). Merece la pena recordar que Via y Matons se enfrentaron para conseguir el encargo, tal como se expone en J. DOMENGE MESQUIDA, "Una obra excepcional pero controvertida: los candelabros del platero Joan Matons", en A. PASCUAL (coord.), *La Catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca, 1995, pp. 272-283.

73 S. ALCOLEA GIL, "La pintura..." ob. cit., pp. 207-209.

74 S. TORRAS TILLÓ, ob. cit., pp. 445-449. También comenta la existencia de un pequeño cuaderno de preguntas y respuestas de examen dirigido a los aprendices y en el que se cita explícitamente el *Quilatador de oro, plata y piedras* (Valladolid, 1572), que debía ser de lectura obligada.

75 AHPB. Antoni Cassani, *Secundus liber inventariorum et primus encantum*, 930/34, ff. 124r-125v. A. GARCIA ESPUCHE, ob. cit., pp. 166-168 realiza una identificación de los títulos bibliográficos. Por otro lado, las obras de Arfe aparecen citadas en algunos inventarios de artistas barceloneses, como por ejemplo el del escultor Miquel Llavina. Véase J. BOSCH BALLBONA, "L'art del retaule: retaulers i escultors a Catalunya (1600-1777c.)", en *Alba Daurada. L'art del retaule a Catalunya*. Girona, 2006, p. 54 y S. TORRAS TILLÓ, ob. cit., pp. 446-449.

El Tratado de Basilea y la evacuación de las alhajas de los templos de la Isla de Santo Domingo

ÁLVARO HERNÁNDEZ VICENTE
Universidad de Murcia

Aquella mañana del 17 de octubre de 1795, una mujer del pueblo, Tomasa de la Cruz, cayó muerta tras gritar "*Patria mía, ¡ay, patria mía!*" tras el paso del pregonero por las calles de Santo Domingo al son de tambores y clarines[1]. Hacía tres siglos que Cristóbal Colón había puesto por primera vez su pie en la isla bautizada como La Española. A finales del siglo XVIII, se había convertido en escenario de una situación bastante complicada. Hacía unos meses que la llamada Guerra de la Convención había terminado y el Tratado de Basilea que puso fin al enfrentamiento[2], acababa de conocerse en Santo Domingo. Una de las condiciones que se habían acordado en la firma, era la cesión de la totalidad de la isla por parte de España a la República Francesa.

> "*El rey de España, por sí y sus sucesores, cede y abandona en toda propiedad a la República Francesa toda la parte española de la isla de Santo Domingo en las Antillas* [...] *Los habitantes de la parte española de Santo Domingo, que por sus intereses u otros motivos prefieran transferirse con sus bienes a las posesiones de S.M. Católica, podrán hacerlo en el espacio de un año contado desde la fecha de este tratado*"[3].

---

1 Fr. C. de UTRERA, "Dominicanidad de don Juan Sánchez Ramírez". *Clío. Órgano de la Academia Dominicana de la Historia* nº 15/80 (1947), p. 44.

2 Firmado el 22 de julio de 1795.

3 F. MOYA PONS, *Historia de la República Dominicana*. Madrid, 2010, pp. 93-94.

Aunque era sabido que España perdía una plaza estratégica de primer orden al otro lado del Atlántico, resulta difícil explicar esta decisión sobre una tierra tan ligada a España desde finales del siglo XV. Sin embargo, antes de la firma del tratado, Godoy comisionó al Marqués del Socorro para que evacuara e incendiara toda la isla dejándola inhabitable para los futuros pobladores franceses; pero una vez firmada la Paz de Basilea, el Príncipe de la Paz quiso eludir sus responsabilidades reflejadas en las condiciones e hizo entender que Santo Domingo no resultaba un lugar relevante, afirmando que era una "*tierra ya de maldición para los blancos, y verdadero cáncer agarrado a las entrañas de cualquiera que fuere su dueño en adelante*"[4].

En este contexto entra en escena fray Fernando Portillo y Torres, Arzobispo Primado de Santo Domingo, hombre terco, que tenía un sentido de la responsabilidad por encima de lo que le correspondía. Demostró su fidelidad a la corona española y a su diócesis, protegiendo a toda costa las alhajas de todos los templos de la isla ante la inminente llegada de los franceses. El arzobispo Portillo había nacido en Ciudad Real en el año 1728 y vestía hábito dominico. Carlos III lo presentó para el cargo de Santo Domingo y tomó posesión como arzobispo en 1789, en plena Revolución Francesa[5]. Ahora contaba con sesenta y siete años, y conocía de sobra lo que daba de sí la República Francesa para con la Iglesia. En cambio, en la isla nadie parecía darse cuenta de la seria amenaza.

La isla de Santo Domingo contaba con un conjunto de platería bastante importante, que había ido engrosándose con el paso de los siglos. Durante los primeros años del Descubrimiento, los indígenas de la isla, los taínos, regalaron numerosos objetos de oro a los españoles, que consistían en elaboradas láminas que habían sido extraídas de las pepitas a base de martillo. Cristóbal Colón volvió de su segundo viaje cargado con este tipo de obsequios. Establecida la colonia, la localización de importantes focos mineros como las minas de oro de San Cristóbal o Cibao, dieron lugar a que la joyería dominicana tuviese un crecimiento muy próspero. Desde la llegada de los primeros plateros de la Península, que comenzaron a trabajar en la Casa de la Moneda en 1541, se denominó a una de las calles de Santo Domingo como "de los plateros", nombre que estuvo vigente desde 1578 hasta 1874[6], y teniendo en cuenta el tesoro conservado en la catedral de Santo Domingo a día de hoy, se puede afirmar que la historia de la platería dominicana fue importante. Las primeras piezas de platería que se conocen habían llegado desde España a través del Atlántico, como el famoso portapaz del Cardenal Mendoza. Si bien la isla de Santo Domingo nunca fue un lugar seguro donde custodiar alhajas y joyas, como manifiesta la incursión de Drake en 1586, que supuso ya una gran pérdida. Numerosas obras fueron guardadas y escondidas ante la presencia del enemigo, pero otras tantas fueron robadas y entregadas como rescate, como confirmó el Arzobispo de

4 E. LA PARRA e I. LARRIBA, *Memorias: Manuel Godoy*. Alicante, 2008, pp. 319-320.

5 J. BARRADO BARQUILLA, *Los dominicos y el Nuevo Mundo (siglos XVIII-XIX)*. Salamanca, 1995, pp. 519-521.

6 J.M. CRUZ VALDOVINOS y A. ESCALERA UREÑA, *La platería de la Catedral de Santo Domingo, primada de América*. Santo Domingo, 1993, p. 35.

entonces en una cédula con fecha de 20 de octubre de 1598, en la que lamentaba la pérdida de cuantiosas obras de oro y plata de la catedral, valoradas en 8.000 ducados. Tras su marcha, un censo dejaba entrever la existencia de varios plateros y sus correspondientes discípulos[7], aunque sin reflejar la especialidad, que contribuyeron a reponer en la medida de lo posible, el ajuar desaparecido.

El siglo XVII resulta más discreto en materia de producción, aunque destacó aquella cruz que se hizo engastar en plata, que según la tradición colocó Colón en el Santo Cerro, donde se aparecería la Virgen de la Merced[8]. Los plateros de Santo Domingo llegaron a trabajar para enclaves fuera de la isla, como Venezuela, ya que carecía de este tipo de maestros. Lo cierto es que no existen grandes encargos, aunque del exterior llegaban algunas piezas como el cáliz mexicano y otras procedentes de España, sin olvidar el arribo de un destacado platero como fue Manuel de Arfe, posiblemente emparentado con los creadores de las grandes custodias de Toledo, Córdoba o Sevilla.

En los albores del siglo XVIII, ya se apreciaba un estilo muy determinado en las piezas. Se trataba de aquella influencia hispana, con impronta sevillana, combinada con rasgos indígenas como la abundancia de molduras o rostros humanos en numerosas piezas litúrgicas que caracterizarían la platería dominicana[9]. Según muestra el tesoro de la catedral, gran cantidad de piezas se realizaron durante este siglo junto a las que continuaban llegando desde Nueva España o Guatemala. La producción de platería dominicana llegó a su cumbre destacando en el ámbito religioso. Numerosos conventos encargaban joyas para aderezar sus imágenes como el Carmen o la Merced; coronas, dolores, espadas, zapatos para niños o medias lunas eran el vivo ejemplo. Los encargos para adornar imágenes de la Virgen se multiplicaban. La joyería dominicana tuvo su seña de identidad en el uso combinado del oro con perlas o esmeraldas.

La colección de estas grandes obras de platería entre objetos y joyas, se debieron a las donaciones, que fueron muy abundantes. Burócratas, políticos o eclesiásticos dotaron a la isla de hermosísimas piezas entre las que destaca la custodia de asiento, marcada en Sevilla. Cálices, copones, arcas, sagrarios, gradillas, cruces, vinajeras, incensarios, navetas, relicarios, lámparas e innumerables joyas como coronas, rosarios, gargantillas, arracadas o pectorales completaban todo aquel listado de piezas que el arzobispo trataba de salvar de un grave peligro[10].

---

7 Entre los plateros afincados en la ciudad de Santo Domingo durante el siglo XVI, mucho de ellos recogidos por el profesor Cruz Valdovinos, habría que destacar los nombres de Francisco de Castro, maestro oriundo de Valladolid; Miguel de Larique o Lerique, fallecido en la isla hacia 1547, Alonso Martínez, de posible origen sevillano, o los de Francisco Hernández, Juan del Sello, Francisco de Castro y Andrés Gutiérrez, este último "*tallador de la casa de la moneda de la ciudad de Santo Domingo*" por Real Provisión fecha en Valladolid, a 10 de octubre de 1544.

8 C.N. AMÉRICO LUCO, *Historia eclesiástica de la Arquidiócesis de Santo Domingo, primada de América*. Vol. 1. Santo Domingo, 1979, p. 180.

9 J.M. CRUZ VALDOVINOS y A. ESCALERA UREÑA, ob. cit., pp. 37-38.

10 Ibídem, pp. 38-42.

Desde que los españoles dominicanos tuvieron conocimiento de lo que suponía el tratado de Basilea, no cesaron los lamentos. Desde la fundación de la colonia a finales del siglo XV, los habitantes se consideraban la piedra angular del nuevo mundo descubierto: eran súbditos del rey, profesaban la fe católica, hispanohablantes y, por supuesto, ciudadanos españoles. Valores que habían sido incluso asumidos por los mulatos y los mestizos, junto al sentimiento de la defensa de lo español ante los intereses de otras potencias como la francesa o la inglesa que siempre estuvieron al acecho. Sin embargo, en 1795 lo habían perdido todo por una firma, fruto de una mala gestión. Aquellos españoles de Santo Domingo tenían una gran rivalidad con el pueblo francés, ya que desde siempre habían querido hacerse con el control de la colonia; ya en el siglo XVII ocuparon la parte occidental y la Revolución Francesa había sacudido de cierta manera la isla, pero ellos estaban dispuestos a entregar sus vidas a cambio de defender su identidad como pueblo[11].

El hecho de que la Paz de Basilea diera a los españoles dominicanos un año para abandonar la isla, supuso un golpe para el pueblo. Los habitantes comenzaron a alegar que la vida en La Habana era cara, solamente asequible a personas adineradas; que Guantánamo era una tierra estéril y enferma; y que quizá los franceses les permitieran continuar con sus cultos religiosos. En el fondo de todo esto había una razón mayor: no querían abandonar el lugar donde estaban sepultados sus padres. Muchos se acogieron a la promesa francesa de que los habitantes serían favorecidos y nunca maltratados[12]. Es comprensible la postura que adoptaron los habitantes de la isla. Se encontraban arraigados a su tierra, era lo que habían conocido, suponiéndoles una gran turbación la idea de tener que abandonar sus casas. La incertidumbre era absoluta. El sentimiento de desamparo y despecho no tardó en aflorar, como reflejan estos versos de Meso Mónica:

¿Pues por qué me ha entregado
mi rey, mi Dueño, y Señor?
¡Ay de mí! Qué torcedor
para mi mayor tristeza?
¿A esta nación francesa
he de servir? Qué dolor[13].

Realmente, en la isla no eran conscientes de lo que suponía la nueva situación política y administrativa. Por el contrario, el arzobispo Portillo conocía perfectamente los ideales de la Revolución y las duras consecuencias que había tenido para el estamento religioso con la represión de sacerdotes, que habían sido encarcelados y asesinados por toda Francia en los años siguientes, destacando las conocidas

11 A.J. PINTO TORTOSA, “Del despecho al amor media una guerra: La identidad nacional en Santo Domingo desde la Paz de Basilea a la Guerra de Reconquista, 1795-1809”, en *La Historia, lost in traslation?.* Cuenca, 2017, pp. 99-102.

12 Archivo General de Indias (en adelante AGI). Estado, 11a, legajo 16, ff. 6r-7v.

13 AGI. Estado, 11b, legajo 97, ff. 1r-2r.

"masacres de septiembre". Y es que el clero estaba obligado a jurar fidelidad a la República bajo pena de guillotina. En ese intento por derrocar el catolicismo, la República requisaba el oro y la plata de las iglesias para financiar los esfuerzos de guerra[14]. Ante esta evidencia, el arzobispo no iba a permitir que ocurriese lo mismo en Santo Domingo.

El 8 de septiembre de 1795, el prelado, que ya tenía entre sus manos el texto del tratado de paz, se hizo responsable de la salida del clero y de la evacuación inminente de todas las alhajas de los templos de la isla, como comisionado por real orden del rey Carlos IV. Las decisiones eran claras. El edicto emitido por el arzobispo Portillo, a fecha de 20 de octubre, pedía a "*vicarios, foráneos, curas, mayordomos de fábrica de las iglesias metropolitanas, rurales y ermitas, capellanes, hospitales de la jurisdicción y todos los clérigos, de mayores o menores órdenes y los que vistan hábitos clericales de cualquier beneficio eclesiástico*" que sin demora alguna creasen inventarios cabales y exactos de todas las alhajas del servicio de los templos, a la vez de hacer proporcionados y ajustados cajones para empaquetarlas y evacuarlas cuanto antes a La Habana, Puerto Rico o Trinidad[15]. En los puertos indicados para llevar todas las piezas, esperaría la escuadra española comandada por el general Aristizábal. El propio arzobispo Portillo evaluó a ojo en dos o tres millones de reales el montante de las alhajas de plata y oro, junto a otra serie de bienes de la Iglesia como eran las casas de los curas, las capellanías, el palacio episcopal, las iglesias, o lo que se debía del real erario a las fábricas de los templos. Además, Portillo señalaba que junto a esas pérdidas cuantiosas, la gran labor que estaban llevando los mercedarios en la recaudación para la redención de cautivos podría perderse por completo. Solo tenían un mes para llevar a cabo las peticiones de su eminencia. En una misiva dirigida a los conventos indicaba a los frailes y monjas que en sus inventarios señalaran a qué convento de la orden pertenecía cada alhaja, con tal de no mezclarlas en un futuro.

El carteo con el Príncipe de la Paz y con el gobernador de la colonia, Joaquín García, fue permanente. En las misivas pedía ayuda al gobernador, para que colaborase en la labor de extender su edicto a los ayuntamientos para evitar demoras o inconvenientes, pues el tiempo ya no jugaba a su favor. Sin embargo, todo fueron excusas y negativas por parte de las iglesias, los conventos y los ayuntamientos. En una carta enviada a Godoy, el arzobispo Portillo se lamentaba de la cantidad de contrariedades que le habían puesto para la evacuación de las joyas[16]. Entre todas las negativas que había recibido, se podían leer algunas como que estaba "*exagerando con la realización de los inventarios*"; muchos priores de conventos se negaban pidiendo que las órdenes las transmitiera su General Provincial. Desde la localidad de Amina le contestaban alegando que las alhajas estaban libres de profanación porque "*los negros están dispuestos a luchar*" por ellas. Algunos ayuntamientos se excusaban con que aún no se había verificado presencia francesa como para tener que em-

14 M.P. BIRON, *Les messes clandestines pedant la Révolution*. París, 1989, pp. 29-83.
15 AGI. Estado, 11A, legajo 16 (1l), f. 1r.
16 Ibídem, legajo 16, ff. 1r-14v.

barcar las joyas de manera tan urgente, lo harían cuando fuera inminente, ya que los habitantes que se quedaban en la isla, tenían derecho a celebrar el culto con sus vasos sagrados. El resto contestaba de manera muy diplomática y cordial cerrando en una negativa, mientras que algunos literalmente afirmaban "*no consentir sacar ninguna alhaja*". Todo esto ocurrió ante la propia perplejidad del arzobispo, ofendido por no ser respetado como superior y ser cuestionado como comisionado por Carlos IV. Cansado de tanta negativa, Portillo se negó a recibir más declinaciones e invitó a comunicar cualquier problema directamente al rey.

Pasado el mes, el arzobispo Portillo no vio sólo las negativas de los que tutelaban las alhajas, sino también el dolor del pueblo ante la idea de tener que deshacerse de ellas. Esta vez sí entendió la dura situación de su rebaño. La población se encontraba profundamente apenada por la evacuación de aquel adorno de los templos, que había sido fruto de la devoción durante siglos, ante la llegada de un gobierno que les prohibiría el culto público. Conmovido, Portillo dio un tiempo para que no se quitaran las joyas de las iglesias hasta nuevo aviso, pero no por ello mandó dejar de hacer los cajones para empaquetarlas, por si en cualquier momento había que sacarlas de la isla[17]. Se trataba de hacer menos duro este ahogo para el pueblo. Y es que resulta necesario destacar un hecho determinante, motivo principal que demoró la evacuación de todas las piezas y joyas de oro y plata. Se trata del sentimiento religioso estrechamente ligado a las piezas de platería. Éstas constituyen un poderoso nexo de unión entre la fe y el pueblo devoto.

Pasado un tiempo, a fecha de 2 de abril de 1796, el arzobispo Portillo volvía a insistir que el plazo había acabado y que en un máximo de cinco días debían tener encajonadas e inventariadas todas las alhajas, para que en ocho días pudieran conducirlas a los puertos correspondientes de una vez por todas. La orden procedía de un comunicado del rey y en su nombre, el Príncipe de la Paz, con fecha de 27 de enero, firmada en Badajoz. Por ello mismo, al ser voluntad de la autoridad regia, instó a todos los responsables a cumplir el mandato bajo pena de cincuenta pesos de multa y tres meses de reclusión en el Colegio Principal de San Fernando. El prelado ya no toleraría ningún desdén a sus órdenes o informaría de inmediato al rey. Por el lado civil, el gobernador de Santo Domingo, Joaquín García, avisó a todos los alcaldes y justicias. La escuadra continuaba a la espera del embarque de las alhajas y estaba suponiendo numerosos gastos de manutención[18]. Había sido costeada por el rey, no solo para el transporte de las piezas, sino también para el traslado de la población a San Cristóbal de La Habana o cualquier territorio de dominio español. En el edicto, se pedía máxima rapidez de embarque a todos los sacerdotes y habitantes que lo desearan, los cuales podían también trasladar a los nuevos destinos sus más preciados muebles.

Los frailes del convento de la Merced volvieron a contestar poniendo ciertos inconvenientes de nuevo. Alegaron que su Maestro General aún no les había avisado y que en el plazo que se les había dado no les daba tiempo "*a ir de un convento a*

17 Ibídem, legajo 16 (1l), ff. 1v-2r.
18 Ibídem, legajo 16 (1k), f. 3r.

otro, que se encuentran distantes para hacer el alistamiento para la embarcación de los frailes". Añadieron que a los habitantes de la ciudad se les había dado un año para embarcar, mientras que a los frailes tres días, argumentando un trato peor. El arzobispo Portillo volvió a montar en cólera y les respondió que no comprendía como frailes que debían devorar las dificultades y tribulaciones, arriesgando todos sus intereses y cumpliendo la voluntad del rey, se atrevían a desobedecerlo en un momento en el que el pueblo estaba sufriendo por su expatriación y pérdida de enseres. El gobernador de la colonia tuvo que intervenir en el conflicto, pues no hay que olvidar que era el vicepatrono de los templos. A su vez, la revolución de mulatos y negros en la parte occidental de la isla era ya una realidad y existía temor a que se amotinaran y se expandiera la insurrección a todo el territorio.

Tras muchas dificultades, todo parecía que empezaba a marchar. El gobernador de Santo Domingo avisaba a los oficiales reales que se preparasen diariamente a las tres de la tarde para admitir en la Real Contaduría las alhajas que fuesen llegando para su envío. Había avisado también a los de los puertos de Bayajá, Azua y Monte Cristi. Las joyas y vasos litúrgicos de los templos parecían salir por fin de Santo Domingo[19].

Sin embargo, otro revés destrozaría los intereses españoles comisionados por el arzobispo Portillo. La primera semana del mes de abril, llegó el comisario francés, el señor Roume, a Santo Domingo, a bordo de la fragata la *Juno*. Su llegada entorpeció y truncó la labor del prelado en la recolección de las alhajas. Tras conocer la intención de Portillo sobre la evacuación, el comisario francés se opuso rotundamente sentenciando que no iba a permitir "*que salga un clavo de las iglesias*". No obstante, tranquilizó a la población diciendo que no era voluntad de la República Francesa cerrar las iglesias, sino que los habitantes profesaran su religión de manera plena, por lo que las alhajas de los templos no iban a ser profanadas[20]. La República Francesa instaba al pueblo a quedarse en la isla, ya que no tenían por qué abandonarla, prometiendo protección a todos los vecinos. Estos se quejaban de que el Rey Católico despojaba sus templos sin saber si la República Francesa los iba a mantener abiertos. Ciertamente los franceses llegaron con una disposición bastante amistosa y una capacidad de convicción efectiva. Pero desde la colonia, tanto el gobernador como el arzobispo Portillo, aún no tenían muy claro que la República concediera libertad pública de culto.

Durante la primera visita al palacio episcopal, el comisario Roume regaló a Portillo una edición de ocho tomos de la Biblia, un ejemplo de lo mejor en imprenta parisina, perfectamente encuadernada, junto a un retrato de Cristo que había sido copiado en Madrid, el cual rechazó por considerarlo irreverente al estar realizado en una cajetilla de tabaco. Es destacable la posición del arzobispo Portillo contra los nuevos ocupantes, ya que siempre destacó por su lealtad al rey de España, hasta el punto de entregar su vida por él. Fray Fernando Portillo vio su ardua labor fracasa-

19 Ibídem, 5B, legajo 104, f. 1r-1v.
20 Ibídem, 11A, legajo 8, f. 3r.

da, lamentándose de todos aquellos alcaldes y sacerdotes que se opusieron a su primer edicto del 20 de octubre del año anterior tras el conocimiento de la cesión de la isla. Con todo esto, las directrices del arzobispo seguían siendo firmes: mantener las alhajas en los cajones, mientras que las de uso diario se dejasen fuera para el culto.

El día 11 de abril, Portillo hacía público su nuevo edicto. En él exponía que la isla podía ser el escenario inminente de una guerra. Se refería a Francia e Inglaterra. Unos veían como idolatría la veneración de las imágenes, mientras que los otros consideraban superfluo cualquier costoso adorno de los templos, en este caso las piezas de platería. Añadía que ya que el pueblo había sido tan celoso protegiendo sus alhajas ante la evacuación, supondría mayor dolor verlas sustraídas por los franceses, como había ocurrido con la Revolución años atrás. El arzobispo explicaba a todos que el Rey Católico quería depositarlas, como al principio, en un lugar seguro, hasta que el riesgo pasase y la República Francesa permitiera el culto público católico a los que permaneciesen en la isla. En un amago predicador, Portillo añadió a todos sus sacerdotes en la misiva:

> "*Debemos creer que no menos que los jueces, todo el rebaño de mis ovejas, así por vosotros instruido, no opondrán el más mismo reclamo contra la ejecución de mis citadas circulares, sino antes la mirarán como un prodigio de amor en nuestro amado Soberano, que como Padre tierno alza a seguro sitio las prendas del mayor gusto de su hijo, para que salvándolas, se le continúe después de la complacencia de tenerlas*"[21].

El comisario francés, el señor Roume, viendo como el arzobispo aceleraba la evacuación de las alhajas, lo llamó al orden advirtiéndole que lo que estaba haciendo atentaba contra el tratado firmado en Basilea. Las alhajas de las iglesias y de otros lugares destinados al culto católico ya no pertenecían al rey de España, sino a la República Francesa desde el mismo día que se firmó el documento. Además, el comisario informó que el tratado no obligaba a los habitantes de la isla a emigrar, aunque les diera un año a los que así lo desearan, ya que este rumor daba una mala imagen de Francia, como si amenazase al pueblo creyente. La república dejaría el libre ejercicio del culto con una tolerancia ilimitada del catolicismo. Las piezas de oro y plata serían protegidas en la isla con todas sus fuerzas[22].

Ante esto, el 17 de abril el arzobispo no tuvo otra opción que enviar un nuevo edicto suspendiendo inmediatamente la recolección y encajonamiento de las alhajas a todas las vicarías, parroquias y conventos[23]. La labor había fracasado. Y a consecuencia de ello hubo una lucha encarnizada entre Portillo y el gobernador Joaquín García, depurando responsabilidades ante la imposibilidad de haber cumplido las órdenes del rey, en la que el arzobispo le acusaba de no haber colaborado, teniendo

21 Ibídem, legajo 8 (1g), f. 3r.
22 Ibídem, legajo 7 (1d), ff. 1r-2v.
23 Ibídem, legajo 7 (1f), f. 1r.

toda la documentación que probaba sus desdenes. El gobernador, para su defensa, remitió a Portillo una carta desde la localidad de Cotuí. En ella se afirmaba que se había cumplido con la disposición del rey bajo la supervisión directa de su comisionado en la isla, él mismo. Se habían encajonado los vasos sagrados, las alhajas de oro y plata de las parroquias y las pertenecientes a las cofradías. Además, se había desenclavado el frontal, las gradillas y el sagrario de la capilla mayor, que eran los únicos adornos de la parroquia de la Concepción, ante la consternación de los vecinos de aquella localidad. En otra carta procedente del ayuntamiento de Concepción de La Vega pedían ayuda para trasladar las alhajas por los caminos, solicitando una escolta de la cual carecían, y que el gobernador se ofreció a facilitar.

Ante esta situación de atasco de las piezas, la escuadra del general Ariztizábal partió a La Habana con los habitantes que decidieron emigrar. La isla se encontraba completamente desprotegida. Muchos pueblos ya afirmaban que pertenecían a la República Francesa y que el Rey Católico los había abandonado. El miedo existente ante incursión inglesa, que haría capitular la isla de la manera más vergonzosa posible, se respiraba en el ambiente.

El arzobispo Portillo incansable en su labor, incluso después de tanto fracaso, teniendo en sus manos la *Lettre encyclique de plusieurs évêques de France: a leurs frères les autres évêques et aux églises vacantes,* hizo reparo en el artículo 28 del tercer capítulo sobre los cultos, en el que se hacía constar de que tanto los altares, como las imágenes carecerían de adornos inútiles o frívolos. A eso había que sumar el artículo 34 de la Constitución acerca de los cultos, ya que caería "*gravísima pena a todo el ministro católico que en sermón o conversación privada persuada*" al pueblo presentando como injustas o criminales las ventas o adquisiciones de bienes nacionales antes poseídas por el clero[24]. La situación era gravísima. Como añadidura, empezaba a florecer la revolución de la parte occidental, "*los negros insurrectos y los mulatos no se adaptan a vivir con los blancos*". Santo Domingo estaba en peligro.

En octubre de 1796, la situación se tensó más. Se nombró a un "*arreglador de alhajas*", un cargo que consistía en declarar impropias las que considerase convenientes y venderlas o convertirlas al gusto de la República. El lamento del Arzobispo no tardó en dejarse oír, quería marcharse de la isla cuanto antes. Él mismo decía no hallarse seguro, mientras todos sus muebles, archivos y libros se encontraban esperándole en La Habana.

Sin embargo, en una estrategia muy sutil, el arzobispo Portillo escribía al Príncipe de la Paz afirmándole tener encajonados 70.000 pesos en alhajas; , dejando para embalar más tarde las de uso cotidiano y algunos adornos, que evaluó en unos 10.000 pesos, de esta manera no se escandalizaría a los fieles y tampoco se despertaría la atención del comisario, lo que podría traer graves conflictos y reveses para la consecución de los objetivos primigenios. El propio Portillo admitía que se encontraba en una empresa algo arriesgada, pero que ya tendría otros momentos para enmendarse. Este giro inesperado lo hizo con una coartada, afirmando que el

24 Ibídem, legajo 6, f. 5v.

Patronato Real siempre había dejado la propiedad a las iglesias sobre sus bienes y él era arzobispo y a la vez el comisionado encargado de la protección. Todo este proceso se hizo con sumo secreto y cautela. Aún así no consta que se llegase a realizar el envío. De todos los inventarios que se realizaron, únicamente hay documentación del que realizó el convento de la Merced, el 30 de octubre de 1796, con más de doscientas piezas de oro y plata[25].

Llama la atención que, el 18 de junio de 1803, llegase a Santo Domingo una misiva del gobernador de la provincia venezolana de Maracaibo, a instancia del provincial de la Orden de San Francisco, pidiendo todas las alhajas que hubiese en el convento franciscano de Santo Domingo para ser embarcadas rumbo a la ciudad y repartirlas entre los conventos de la orden. Hay documentos que atestiguan que el convento franciscano de Santo Domingo se había convertido en un hospital y todo su contenido se había llevado a la catedral para ser custodiados por el deán. Para dicha recolección adjuntaron otro inventario con todo lo que había en el convento. Aunque no existan documentos que prueben el envío de las alhajas fuera de la isla, es presumible que muchas fueran evacuadas. Esta carta que envían los franciscanos de Maracaibo no tendría razón de ser si no hubiesen salido otros cajones de alhajas de Santo Domingo[26].

La presencia francesa fue menos destructiva de lo que, a priori, vaticinaba el arzobispo Portillo respecto al culto católico. A finales de 1796 todas las comunidades religiosas masculinas y femeninas emigraron a Cuba y otros dominios del rey de España dejando los conventos vacíos. Fray Fernando Portillo y Torres permaneció en la isla hasta abril de 1798, fecha en la que marchó a Cuba dejándose numerosas muestras de cariño y ovación. Portillo aspiraba a ser nombrado cabeza de la diócesis de Santiago de Compostela, pero eso nunca sucedió. Fue nombrado arzobispo de Santa Fe de Bogotá en 1799, a la que llegó sin ganas y con un recibimiento bastante frío. Falleció en el mes de enero de 1804[27]. Su fidelidad a España, le hizo ser protagonista imbatible de una apasionante historia de salvaguarda de unos bienes tan preciados, que ya no por su calidad artística o valor económico, sino por lo ligados que se encontraban al pueblo, brillaban con luz propia.

---

25 En él se daba cuenta de todas las alhajas que pertenecían a la Virgen de la Merced, entre las que destacaba un rostrillo de oro con perlas, varias pulseras de perlas, grillos de oro con cadena ofrenda de un cautivo, 56 estrellas de oro para el manto, un escudo de oro de la orden, varios alfileres de plata con cabeza de oro, un lazo de diamantes, cuatro peces de nácar con sus engarces en oro, una corona de oro, media luna de oro, varias rosas de oro con perlas, un lagarto de oro, lazos de oro, un águila de oro con amatistas y esmeraldas, un escapulario de oro o un resplandor de oro con 24 estrellas. Las alhajas del convento sumarían otra larga lista en la que conviene destacar un cáliz de oro con patena e hijuela del mismo material, vinajeras, platillo y campanilla de oro, una custodia de oro sin peana, dos incensarios de plata, dos portapaces de plata, dos águilas de plata, tres cruces de plata, una custodia con su peana de plata dorada, ocho candeleros de plata, un báculo de plata de San Pedro Pascasio, corona de espinas y custodia de plata para San Ramón, tres pares de vinajeras con sus platillos y campanillas de plata, un copón de plata, cinco cálices de plata, cinco patenas doradas, una caldereta con hisopo de plata, dos ciriales de plata y seis varas de palio de plata entre numerosas piezas más.

26 AGI. Estado, 61, N. 36, ff. 1r-2v.

27 J. BARRADO BARQUILLA, ob. cit., pp. 522-524.

Las joyas en *los tejidos*, otra forma de *ver* las joyas. 7

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Doctora en Historia del Arte

Pues parece que sí, que con esta nueva forma de *ver* se ha llegado al final de una serie, que al menos a su autora, como ya se ha indicado en otras ocasiones, le ha resultado muy interesante de trabajar por lo novedoso del tema y por el abanico de posibilidades que abre para la historia de la joyería.

Se han *visto* y *mirado* joyas en espacios que no eran los habituales: La literatura, la pintura (no necesariamente de retratos), el cine, el teatro, la publicidad, los sellos de correos y ahora se verán en los tejidos, bordadas o estampadas e incluso se citarán joyas hechas con hilos de algodón o con telas.

Siempre se han señalado las dificultades que entrañaba su búsqueda en esos espacios en principio no habituales, y ahora no iba a ser menos, pues hay preguntas que han quedado sin respuestas, porque no se han podido encontrar o porque simplemente no las tenían.

Las joyas que se van a analizar, bordadas en pedrería o estampadas ¿existen o han existido? ¿Se han seguido patrones o diseños de joyas, conocidos o perdidos o imposibles de localizar? ¿Se han hecho dibujos específicos para ellas? ¿Quiénes son sus autores?

Otro problema lo constituyen las fechas ¿Cuándo se empezaron a bordar o a estampar? ¿Quién fue el primero que lo hizo? Hay miles de imágenes en la *red*, pero los datos que suministran son escasos, a veces erróneos y en muchas ocasiones, inexistentes.

Evidentemente, aunque aquí se comentarán ejemplos destacados, la autora es consciente de que hay muchos más que o bien no se han llegado a localizar, o bien carecían de datos sobre los que poder trabajar.

Y como es necesario empezar, se hará por las *joyas bordadas*, las más costosas de realizar por el trabajo que implican. Se bordan con *strass*[1] de diversos tamaños y colores, agrupados formando distintos tipos: colgantes y broches, a la manera *renacentista*[2] o de siglos posteriores, medallones, cruces, muchas veces *bizantinas*… y sólo en algunos casos, los mínimos, se pueden encontrar piezas de bisutería cosidas a la tela, lo que podría considerarse una continuación de las que se cosían a los vestidos, como eran los botones o ciertos eslabones hechos con ese objetivo, durante el siglo XVI y posteriores.

Estas joyas, salvo las excepciones que se comentarán, no parece que se hayan copiado de ningún diseño o estampa de joyería ni de ningún ejemplar conservado en museos o en archivos fotográficos.

Aunque parezca una novedad sólo lo es por la temática, porque el *strass* ya se había cosido antes en tejidos, pero formando cenefas florales, geométricas etc...

Un primer ejemplo de joyas bordadas[3] tal vez podría datarse en los *felices años 20,* pues fue entonces cuando Jeanne Lanvin las incorpora a sus vestidos, como en su diseño *El bello pájaro,* en el que sugería bordar con strass un gran *broche* joya en forma de pájaro[4]. Después la *casa* siguió bordando con piedras, generalmente imitando joyas[5], como en las colecciones de 2012[6]. Además de bordarlas, a veces se utilizan piezas del diseñador Tom Binns[7] añadidas a la tela.

Tras Lanvin es raro encontrar una firma que no se haya sumado a esta moda de simular joyas con strass sobre tejidos. Un breve repaso por diseñadores y colecciones atestiguan el éxito y la atemporalidad de la idea.

Óscar de la Renta presenta en Nueva York, en su colección de otoño-invierno de 2012-2013, una chaqueta azulina con colgantes y broches bordados con perlas y plumas[8], un abrigo negro y un vestido azulina con el mismo bordado[9] y otro vestido, en negro, con colgantes más pequeños[10].

---

1 Voy a utilizar el término francés porque es como mayoritariamente se conocen en las tiendas de mercería y abalorios.

2 N. HORCAJO PALOMERO, "Los colgantes renacentistas". *Espacio, Tiempo y Forma* nº 11 (1998), pp. 81-102. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerie7-0C7E2E7A-5EC7-D0C3-22C0-58BD0E8F5CDC/Documento.pdf (16 enero 2017).

3 Aunque el número de imágenes que se han podido consultar son innumerables, no se ha podido abarcar el infinito.

4 https://es.pinterest.com/pin/545357836112062628/ (16 enero 2017).

5 http://www.santaeulalia.com/eu/inside-santa-eulalia/jeanne-lanvin-de-color-azul-y-discrecion/ (16 enero 2017).

6 http://www.popsugar.com.au/fashion/photo-gallery/22043018/image/22042997/Review-Pictures-Lanvin-Autumn-Winter-2012-Paris-Fashion-Week-Runway-Show (6 febrero 2017).

http://www.popsugar.com.au/fashion/photo-gallery/22043018/image/22042981/Review-Pictures-Lanvin-Autumn-Winter-2012-Paris-Fashion-Week-Runway-Show (6 febrero 2017).

7 http://www.popsugar.com.au/fashion/photo-gallery/22043018/image/22043000/Review-Pictures-Lanvin-Autumn-Winter-2012-Paris-Fashion-Week-Runway-Show (16 enero 2017).

8 https://es.pinterest.com/pin/499688521139647925/ (6 marzo 2017).

9 https://www.trendencias.com/galeria/oscar-de-la-renta-otono-invierno-2012-2013/18/(6 febrero 2017). https://www.trendencias.com/galeria/oscar-de-la-renta-otono-invierno-2012-2013/7/ (6 febrero 2017).

10 https://www.trendencias.com/galeria/oscar-de-la-renta-otono-invierno-2012-2013/5/(6

Versace para su colección de otoño invierno de ese mismo momento recurre al motivo de la cruz en algunos de sus diseños[11].

Dolce & Gabbana en 2013 y con inspiración en el Arte Bizantino y muy especialmente en la *Palla d´oro* y otros mosaicos venecianos, recogen esta moda que van evolucionando hasta conseguir diseños más fáciles de usar y menos pesados que en los iniciales, cuando se aplicaba strass a manera de cabujones embutidos en hilo de oro figurando monturas de medallones circulares o cruces[12]. La firma parece que se ha aficionado a las joyas de aquel periodo de la Historia del Arte, pues las emplea tanto estampadas como en relieve, cosidas o añadidas, como se vio en los desfiles de presentación de la primavera-verano de 2015 y en 2017, año en el que además ha utilizado los exvotos en forma de corazón en algunos de sus diseños[13].

Louis Vuitton también diseña vestidos con joyas-strass como el que la actriz Alicia Vikander llevó a la *premier* en Londres de *La chica danesa* en 2015[14], año en el que Marc Jacobs presentó el que la actriz Dakota Johnson lució en el festival de Venecia, igualmente bordado con strass[15]; en ambos vestidos simulando broches de formas geométricas muy similares.

Prada diseñó para Emily Blunt en la Gala de los Oscar de 2016 un vestido rosa cuarzo bordado con strass, formando colgantes[16] y del otoño de ese mismo año es un vestido de encaje negro palabra de honor de Chanel, con strass formando broches[17] y otro de Dior, también negro, con un motivo de strass a manera de hojas[18], pues en la primavera ya había presentado un vestido color champagne bordado con cruces y medallones florales[19].

Los ejemplos más próximos, de 2017, habría que buscarlos en los broches de strass del vestido de Alexander McQueen, totalmente cuajado[20] o los del Chanel

febrero 2017).

11 http://www.designscene.net/wp-content/uploads/2012/02/Versace-Fall-Winter-2012.13-Womenswear-Collection-05.jpg (6 febrero 2017).

12 http://www.vogue.es/desfiles/otono-invierno-2013-2014-milan-dolce-gabbana/8290/galeria/15212/image/700944 (16 enero 2017).

13 http://www.vogue.es/desfiles/primavera-verano-2015-milan-fashion-week-dolce-gabbana/10336/galeria/18223/image/903313/ http://www.vogue.es/desfiles/primavera-verano-2015-milan-fashion-week-dolce-gabbana/10336/galeria/18223/image/903344 (16 enero 2017). http://www.vogue.es/desfiles/primavera-verano-2017-milan-fashion-week-dolce gabbana/13144/galeria/22115/image/1169787 (6 febrero 2017).

http://www.vogue.es/desfiles/primavera-verano-2017-milan-fashion-week-dolce-gabbana/13144/galeria/22115/image/1169899 (6 febrero 2017).

14 http://www.gotceleb.com/alicia-vikander-the-danish-girl-premiere-in-london-2015-12-08.html (16 enero 2016).

15 http://www.imgrum.net/media/1269970105489428943_542836027 (6 febrero 2017).

16 https://www.trendencias.com/alfombra-roja/emily-blunt-luce-embarazo-con-un-vestido-en-rosa-cuarzo-de-prada-en-los-oscar-2016 (7 febrero 2017).

17 https://es.pinterest.com/pin/34691859610453320/(7 febrero 2017). https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/55/ac/b1/55acb1ba6dfae9cca9bb45f6c357ea58.jpg (7 febrero 2016).

18 https://es.pinterest.com/pin/312859505346868480/ (7 febrero 2017).

19 https://es.pinterest.com/pin/36662184447430119/ (7 febrero 2017).

20 http://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2017/alexander-mcqueen/slideshow/

que Emma Stone ha lucido en los Premios Bafta o en los de un vestido amarillo de Hannibal Laguna, mostrado en la pasarela de la Mercedes fashion-Week de otoño-invierno de 1917-1918, en Madrid[21].

Pero no sólo es en la Alta Costura donde se refugian las joyas bordadas, también hay ejemplos en firmas comerciales, como en un *petit robe noire* de 2017, en el que la compañía inglesa Ted Baker borda con strass unas hojas que recuerdan vagamente los ornamentos para vestidos de Leopold Pfisterer de 1764 en el Museo Victoria y Alberto de Londres[22].

De todas las posibles piedras a imitar, el diamante es el mayoritariamente utilizado, en diversos tamaños y tallas, aunque también se copian rubíes, zafiros, esmeraldas, azabaches y perlas.

El tema de las *joyas estampadas* es más complejo, pues además de aparecer en la vestimenta, lo hacen en un complemento femenino muy importante, los pañuelos de cuello e incluso en alguna corbata masculina.

Además, algunas joyas estampadas pueden ser identificadas, no sin dificultad, con ejemplares existentes.

Por establecer cierto orden, se empezarán comentando los vestidos. La presencia de joyas estampadas en ellos se inicia en torno a los mismos años en que estalla el *boom* de las bordadas, 2012-2013. Por este tipo de estampados se decantaron la Alta Costura y también las marcas más comerciales, como anteriormente había ocurrido con las bordadas.

Entre las firmas de Alta Costura, Óscar de la Renta además de bordarlas, las ha estampado en algunos de los tejidos que ha empleado en sus diseños. En la Fashion Week de Nueva York de otoño-invierno de 2012-2013 ya citada, presentó varios vestidos, en tonos pastel, estampados con joyas que habían pertenecido a la emperatriz Eugenia de Montijo[23]. Es impresionante el broche del vestido azul[24], engastado con diamantes y perlas, entre las que estaba, al parecer, la Regente de Napoleón I[25]. Este broche, en una colección privada, se subastó en el Louvre, en París en 1887, en la *Venta de los diamantes de la Corona Francesa*, y aparece en un grabado publicado en el nº 2304, página 277 de L´Illustration del 23 de abril de 1887[26]. En otro de los vestidos, esta vez rosa[27], de nuevo se reproduce otra joya de Eugenia, un *broche de*

collection#36 (17 abril 2017).

21 http://www.vogue.es/desfiles/otono-invierno-2017-2018-mercedes-benz-fashion-week-madrid-hannibal-laguna/13710/galeria/22802/image/1217774 (20 febrero 2017).

22 http://collections.vam.ac.uk/item/O113693/dress-ornament-pfisterer-leopold/ (16 enero 2017).http://www.tedbaker.com/row/Womens/Clothing/Dresses/MAREEY-Embellished-tunic-dress-Black/p/132222-BLACK (16 enero 2017).

23 Quiero agradecer a la Dra. Nuria Lázaro Milla su colaboración en la identificación de estas joyas. Ella ha sido la que me ha proporcionado los datos.

24 http://www.vogue.es/desfiles/otono-invierno-2012-2013-nueva-york-oscar-de-la-renta/7205/galeria/13400/image/592749 (27 febrero 2017).

25 https://es.pinterest.com/pin/279715826834874581/ (13 marzo 2017).

26 http://revue.lillustration.com/index.php?subpage=search&q_type=simp&q_search=23+avril+1887&x=11&y=24&q_except=&q_periods=&q_periode=&pid=# (13 marzo 2017).

27 http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/oscar-de-la-renta/slideshow/

pecho realizado en 1853 por François Kramer que utilizó diamantes y las perlas de un aderezo anterior perteneciente a la emperatriz Mª Luisa. En la subasta fue adquirido por otra casa de joyería y finalmente pasó al Louvre en febrero de 2015[28]. En la falda aparece otro con rubíes, diamantes y perlas que no ha podido ser localizado, desconociéndose si pudo pertenecer también a Eugenia.

Alexander McQueen en 2016 diseñó una línea de vestuario utilizando un mismo estampado, *obsession print,* sobre fondo blanco o negro. Se trata de diferentes objetos, barras de labios, mariposas, bolsitos, calaveras, relojes, camafeos, huevos de Pascua y… *broches* florales[29].

Pero ese mismo año el rey del dibujo de joyas era Moschino, que no sólo reprodujo en sus telas joyas fotografiadas[30], sino que también las pintó con una grafía muy sencilla y casi infantil para su colección de otoño[31].

Pero hay un ejemplo de Alta Costura muy especial y original (lám. 1). Con motivo de la 68 edición del festival de Cannes en 2015, Cate Blanchett apostó por un fastuoso vestido de satín organza, del diseñador británico Giles Deacon[32]. En el aparecen reproducidos cuatro retratos de mujeres con sus joyas[33]: Jane Seymour, Reina de Inglaterra, por Holbein en 1536-7[34], La Grande, Emperatriz de Rusia, por Nattier en 1717[35], Mª Luisa de Borbón, Emperatriz de Austria, por Mengs en 1764-5[36] y María Luisa de Orleans, Reina de España, por García Hidalgo *circa* 1679[37].

collection#11 (13 marzo 2017).

28 https://i1.wp.com/espritjoaillerie.files.wordpress.com/2015/04/louvre-acquisitions-02_2015-img_0482-5.jpg?ssl=1 (13 marzo 2017).

29 https://www.ikrix.com/fi/obsession-print-dress-alexander-mcqueen-37492 (27 febrero 2017).

30 https://www.farfetch.com/pt/shopping/women/moschino-jewel-print-dress-item-11592033.aspx (3 marzo 2017).

31 http://www.dashinfashion.com/shop/product/moschino-kid-teen-black-crepe-dress-with-gem-print/ (3 marzo 2017).

32 Vaya todo mi agradecimiento para él y su equipo. Me han tratado muy bien, me han enviado la imagen del vestido, sin Cate Blanchett, porque ellos no tienen derecho de reproducción de su imagen, y el diseñador estaba encantado de poder colaborar.

33 Reproducidos los retratos de forma parcial y deformados, salvo el de Jane Seymour que por ser del siglo XVI reconocí inmediatamente, localizar los otros tres me ha llevado su tiempo.

34 En el Museo Kunsthistorisches de Viena.

https://www.khm.at/objektdb/detail/966/?offset=8&lv=list&cHash=74b6caac933805bcc8aa0a0a279729a5 (1 febrero 2017).

35 En el Museo Hermitage. https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/!ut/p/a1/lZAxT8MwEIX_SjpkNOc0sWNGKyCkSiUQhBp7iUzsBtPESRsL-Pk4G0spve-lOunv3vQcSapBOfdpOeTs61SzpE3JOU3SAm_KgtxhXlZPpCoeH3CSwQ4kyN51IIxb2tb5ybDO-KjBzo1xMf4aT4c5GveROvkY4QmmpR13rpujjFlmOXL3dRaDUJn7JboPEeGUIMyxRhiby1Fer-03miU6o2kbmERgwmeK438h_60gwov8nAbdruFl0dgV2-b59b4K278SuMLJ5hJqsGo_jkfJQ7Cj8bbQ31VstMwsHRANUZKsJT0HV-tfgAjpsfP/dl5/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=en (1 febrero 2017).

36 En el Museo Kunsthistorisches de Viena https://www.khm.at/objektdb/detail/1207/?offset=4&lv=list&cHash=f91321e0df39d75d6e22ae8bc1a66b0a (1 febrero 2017).

37 En el Museo del Prado, Madrid. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-luisa-de-orleans-reina-de-espaa/3a743d25-e767-4f27-8a34-473dc46f2574?searchid=86bc7bed-2d7a-904f-f5c0-5e27dfb59adf (1 febrero 2017).



LÁMINA 1. *GILES DEACON. Tejido y vestido estampado. (Otoño-invierno 2015). Londres.*

De la primera se trata del collar de dos vueltas formado por dos tipos de eslabones, uno, las piezas son una montura cuadrifolio engastada con un diamante o un rubí cuadrados y el otro, las entre piezas, con cuatro perlas, con un colgante *renacentista* pinjante, engastado con un rubí y una esmeralda y una perla pera colgando.

De Catalina la divisa de la Orden de Santa Catalina, fundada por ella en 1714, es un medallón oval con una cruz y la imagen de santa Catalina de Alejandría, prendido a una cinta de color roja bordada en plata en los bordes con el nombre de Santa Catalina y las palabras: *Pro fide et patria*.

De María Luisa de Borbón, hija de Carlos III, la parte central de la gargantilla de eslabones redondos sobre una cinta de encaje negra con un medallón oval con un diamante, colgando, todo en oro engastado con diamantes y lo que parecen zafiros o cuarzo rosa. De la emperatriz austriaca se aprecia también parte de las piedras en talla lágrima de sus pendientes y del lazo que lleva sobre el pecho con la insignia de la Orden de las Damas Nobles de la Cruz Estrellada.

Y finalmente, del retrato de María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, se muestra un sencillo y poco cuidado colgante de oro, cuadrangular, en una montura de rodeada de pétalos, uno está doblado, engastado con un diamante punta naife y una perla pera pinjante; así como parte de la botonadura del vestido, en forma de ochos, engastados con diamantes punta naife. El Museo del Prado, atendiendo a la bibliografía que aporta[38], considera que la piedra del colgante es el *diamante estanque* acompañado por la *perla peregrina*. Posiblemente lo sean[39], pero un colgante, con un diamante y una perla semejante a estos, aparece en un retrato, en el Louvre, obra del taller de Rubens de *circa* 1620, de su abuela Ana de Austria[40], de la que heredó todas las joyas.

No se ha localizado el paradero de ninguna de las joyas que aparecen en estos cuatro retratos.

Las firmas comerciales, como ya se ha indicado, también se sumaron a esta moda, así, en 2013 Antoni & Allison presentaron una colección de vestidos de seda, estampada con joyas[41], moda que han continuado en 2017 con el diseño de un broche de diamantes en forma de lazo, motivo que también reproducen en un pañuelo de cuello[42].

38 J.R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 108.

39 N. HORCAJO PALOMERO, "Reinas y joyas en la España del siglo XVI", en *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, 1999, pp. 141-150 y "Últimas disposiciones de Felipe II sobre ciertas joyas". *Reales Sitios* nº 123 (1995), pp. 2-9.

40 Ana de Austria, esposa de Luis XIII de Francia, era hija de Felipe III y Margarita de Austria, http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0337/m503604_p0006905-001_p.jpg (16 marzo 2017).

41 http://www.elle.com/runway/spring-2013-rtw/g20004/antoni-and-alison-spring-2013-rtw-collection/?slide=4 (22 febrero 2017).

42 http://www.antoniandalison.co.uk/collections/dresses/products/silver-holes-dress (22 febrero 2017). http://www.antoniandalison.co.uk/collections/silk-scarves/products/silver-bow-scarf (22 febrero 2017).

Jaded London tiene varios vestidos diseñados con joyas estampadas, el más reciente, de 2017, es negro y lleva una enorme gargantilla de diamantes y piedras negras montadas en oro amarillo con encajes de crochet superpuestos[43]. Suya también es una falda asimétrica estampada con broches- flores de diamantes y perlas[44].

Ted Baker ha entrelazado flores con broches en su colección de 2017, *gems garden,* sobre fondos negro o pastel. Y no sólo aparecen en vestidos, también hay chaquetas, bolsos, maletas, foulards… con este motivo[45].

Zara y H&M se sumaron a la moda[46]. De Zara en 2012, era un vestido negro estampado con broches e hilos de diamantes[47], mientras de H&M y en 2014, la *red* tiene en venta varias prendas estampadas con joyas, dos vestidos negros con cadenas y piedras preciosas[48], otro blanco estampado con piedras en distintos tonos de azul[49] y una cazadora similar[50].

El otro apartado de joyas estampadas lo constituyen los *pañuelos de cuello*, muchos de ellos pertenecientes a grandes firmas de joyería, Alta Costura y marcas comerciales. Las joyas estampadas en ellos a veces son reproducciones de joyas antiguas, otras, del momento en que se estampó el pañuelo o inventadas, y en ocasiones, un mismo pañuelo con idéntico estampado se presenta en varios colores formando series.

De la mayoría de los pañuelos estampados con joyas y en algunos casos, bisutería, ha sido imposible conocer la fecha en que se diseñaron y estamparon, aunque algún ejemplo concreto si se ha podido datar.

Las firmas de Alta Costura que han estampado joyas, a veces lo han hecho en un solo pañuelo pero sobre fondo de distintos colores, otras en varios y en uno o más años. Esas joyas son fundamentalmente colgantes, broches, collares, pendientes, pulseras…, es decir, de casi todos los tipos y de todas las culturas y épocas. Muchas de estas casas además tienen una línea de joyas y de bisutería de alta gama. Así lo han hecho Givenchy[51],

43 https://jadedldn.com/Choker_Necklace_Tee (22 febrero 2017).

44 https://jadedldn.com/Brooch_Print_Neoprene_Asymmetric_Skirt (22 febrero 2017).

45 http://www.tedbaker.com/uk/Womens/Clothing/Dresses/FELCITY-Gem-Gardens-pleated-dress-Black/p/133959-BLACK?plpSlots=1 (22 febrero 2017). http://www.tedbaker.com/uk/Womens/Accessories/Scarves/AURORA-Gem-Gardens-silk-scarf-Black/p/133778-BLACK?plpSlots=1 (22 febrero 2017).

46 No ha sido posible localizar el año de lanzamiento de estos vestidos.

47 http://blog-static.hola.com/nosvamosdejoyas/files/2012/09/9-BAJA-ZARA-Vestido-estampado-joyas-1-plano.jpg (22 febrero 2017).

48 https://poshmark.com/listing/NWT-HM-Jewel-Print-Sleeveless-Scuba-Dress-5833580beaf03055bc00097b (22 febrero 2017). https://poshmark.com/listing/HM-Jewel-Print-dress-55ff150e2fd0b75fd7002dda (22 febrero 2017).

49 https://poshmark.com/listing/HM-Diamond-Jewel-Print-Sheath-Cutout-Dress-10-57c982d1eaf0307206001ade (22 febrero 2017).

50 http://www.laflorinata.com/2014/09/look-del-dia-jewel-print-zalando.html (22 febrero 2017).

51 https://lookastic.com/women/black-and-white-print-silk-scarf/shop/givenchy-jewel-print-silk-twill-scarf-421420 (23 marzo 2017).

Céline[52], Nina Ricci[53], Versace[54], Dior[55], Hermès[56] y Leonard París.

Precisamente será un pañuelo de esta última firma el que se comentará, por haber sido adquirido por la autora en la década de los 90, pues las joyas estampadas son del siglo XVI (lám. 2), en concreto dos figuritas y tres colgantes del Museo Degli Argenti, en el Palacio Pitti de Florencia, y uno del Museo Grünes Gewölbe de Dresde.

El pañuelo entre las flores típicas de la firma y putti-ménsulas presenta, en el centro, un colgante figura con tema zoomorfo-mitológico: Pegaso atacado por un león, trabajo de los Países Bajos de *circa* 1575[57].

En las cuatro esquinas hay trabajos alemanes, en el ángulo superior izquierdo un colgante figura góndola, con una pareja, dos remeros y dos tocadores de mandolinas, de fines del XVI[58]; en el derecho, un colgante renacentista figurado con el tema de los amores de los dioses, de fines del XVI o comienzos del siglo XVII[59]; en el ángulo inferior derecho hay un perfumero que representa a un dignatario hindú sentado en un caballo con un paje delante llevando las riendas, de fines del XVI[60] y entre él y el colgante con los amores de los dioses, una figura de Baco en bulto redondo también alemán y en el mismo museo[61].

Y finalmente, en el ángulo inferior derecho se muestra un Colgante figura de San Jorge y el dragón, posible trabajo de colaboración entre Etienne Delaune y Erasmus Hocnick en Augsburgo, *circa* 1574-1578, conservado en el museo Grünes Gewölbe[62].

---

52 https://es.pinterest.com/pin/118782508902985902/ (23 marzo 2017).

53 http://hannesfashionblog.com/2009/03/cheap---nina-ricci-of-paris-vintage-silk-scarf.html (23 marzo 2017).

54 https://es.pinterest.com/pin/285345326366330904/ (23 marzo 2017).

55 https://www.rubylane.com/item/1165929-268/Christian-Dior-Silk-Scarf-Vintage-Tags (23 marzo 2017).

56 Diseñado por Julie Abadie en 1994 y denominado KOSMINA, en él aparecen estampadas diversas joyas de origen griego de los siglos XVII y XVIII, prácticamente todas conservadas en el Museo Benaki de Atenas. https://es.pinterest.com/pin/522558362989516449/ (12 abril 2017).

57 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático.* Madrid, 1992. T. I, vol. I, p. 288, nº 456. http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/AH0003801.pdf (28 marzo 2017). Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Florencia, http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/inventario.asp p. 332 nº 00646601 (28 marzo 2017). Con el colgante Pegaso también se estampó una corbata.

58 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea…* ob. cit. T. I, vol. I, p. 151, nº 545. http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/AH0003801.pdf (28 marzo 2017). Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Florencia, http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/inventario.asp p. 338 nº 00746123 (28 marzo 2017).

59 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea…* ob. cit. T. I, vol. I, p. 61, nº 84. http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/AH0003801.pdf (28 marzo 2017). Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Florencia, http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/inventario.asp p. 338 nº 00746122 (28 marzo 2017).

60 Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Florencia, http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/inventario.asp p. 333 nº 00646613 (28 marzo 2017).

61 Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Florencia, http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/inventario.asp p.339, nº 00746126 (28 marzo 2017).

62 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería Europea…* ob. cit. T. I, vol. I, p. 291, nº460 y “Etienne



LÁMINA 2. *LEONARD PARIS. Pañuelo con estampado de joyas del siglo XVI. (1997). París.*

También las firmas más comerciales, como Juicy Couture[63] y Liberty London[64], han seguido sus pasos y han estampado joyas en pañuelos y chales. Y también grandes marcas de joyería como Tiffany[65] y Cartier.

Cartier[66] tiene ahora mismo en su *web* dos series de pañuelos de 2013 con joyas. Una de ellas, llamada Fauna y flora[67], en blanco/negro y rosa, está estampada con

Delaune, orfebre", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 224.

http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/AH0003801.pdf (28 marzo 2017). http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showSearch?id=118150 (28 marzo 2017).

63 https://poshmark.com/listing/Jewel-printed-Juicy-Couture-scarf-57924548c6c79560d9004bf1 (26 marzo 2017).

64 https://es.pinterest.com/pin/404127766533355531/ (26 marzo 2017).

65 https://es.pinterest.com/pin/402790760401443445/ (23 marzo 2017).

66 Se ha solicitado, sin éxito, información a Cartier en cuatro ocasiones, porque se quería dar una visión más detallada sobre las joyas estampadas en sus pañuelos.

67 http://www.cartier.es/es/colecciones/accesorios/accesorios/pa%C3%B1uelos/

joyas, collares, brazaletes, broches… con esa temática. La otra, en azul y rosa/ciruela, titulada 13 rue de la Paix[68], lleva estampados varios dibujos en blanco, negro y el tono del pañuelo, dos simulan fotos del exterior y el interior de la joyería, los otros tres son dibujos para tiaras, de la que sólo se ha logrado reconocer una, la tiara Paley de 1913[69]. Junto a estos dibujos, otros de rosas y logotipos de la firma, así como dos estuches y un tarjetón con el nombre Louis J. Cartier y parte de dos collares de diamantes, topacios (en el azul son rubíes) y perlas, con diseños típico de la firma.

Finalmente, a veces en los pañuelos solo se estampan piedras preciosas formando o no combinaciones.

Entre los pañuelos estampados con piedras preciosas, destaca un ejemplo muy sencillo de Top Shop, una tienda inglesa de ropa juvenil. El ejemplo, un pañuelo que la autora posee, con etiqueta J3, presenta un diseño para el Jubileo de Diamantes de la Reina Isabel II en 2012: sobre fondo blanco, diamantes, rubíes y zafiros de distintas tallas y tamaños, agrupados en gruesas blandas, forman la bandera inglesa.

Al principio del trabajo se comentó que también había joyas hechas con tejidos, efectivamente, en 2011 surgieron las pulseras-talismanes Cruciani, en macramé de algodón; son las llamadas *Quadrifoglio*, compuestas por siete tréboles de cuatro hojas con la creencia de alcanzar la buena suerte[70] y posteriormente a esa fecha, los collares de piedras recubiertas de tejidos de Max Mara[71].

Antes de finalizar sería interesante citar otros espacios en los que también se pueden *ver joyas*, las ***calcomanías*** y los ***tatuajes***. Sobre las primeras decir que son mayoritariamente doradas, cadenas y colgantes que se pegan en la piel por el procedimiento habitual dejando paso a la imaginación en su diseño, pues se pueden combinar de formas distintas, a gusto de su portador, que las usará por un breve periodo de tiempo, serían, por tanto, *joyas efímeras*. *Perennes* son en cambio los tatuajes y como se ha podido comprobar en *google imágenes*, también hay patrones de ejemplares, especialmente colgantes, muy bonitos, para estas joyas indelebles, de difícil seguimiento.

Por otra parte, es posible que las piedras y las joyas estén presentes en muchas canciones y composiciones musicales, desde *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner a *Lucy in the sky with diamonds* de The Beatles, pero es una tarea prácticamente imposible revisarse todas las letras y argumentos de canciones, zarzuelas y óperas buscándolas, llevaría muchísimo tiempo, demasiado, aunque permitiría contemplar

t6011188%20fular%20motivo%20precioso%20fauna%20y%20flora.html y http://www.cartier.es/es/colecciones/accesorios/accesorios/pa%C3%B1uelos/t6011199%20fular%20motivo%20precioso%20fauna%20y%20flora.html (30 marzo 2017).

68 http://www.cartier.es/es/colecciones/accesorios/accesorios/pa%C3%B1uelos/t6011531%20fular%20motivo%2013%20rue%20de%20la%20paix.html y http://www.cartier.es/es/colecciones/accesorios/accesorios/pa%C3%B1uelos/t6011532%20fular%20motivo%2013%20rue%20de%20la%20paix.html (30 marzo 2017).

69 https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/88/c0/78/88c078939f11286065ae0ca6a172ac18.jpg (30 marzo 2017).

70 https://www.crucianic.com/es_ES/pulseras.html (9 abril 2017).

71 https://es.pinterest.com/pin/148618856432716575/ (9 abril 2017).

una nueva forma, esta vez de *escuchar: Las joyas y la música,* pero quizás por esa misma complejidad, músicos, que además fuesen historiadores del arte, serían los más indicados para buscarlas.

Y fin de la serie.

La platería y sus dueños en las salas de arte europeo (1600-1815) del Museo Victoria y Alberto

DR. KIRSTIN KENNEDY
Victoria and Albert Museum, Londres

En diciembre de 2015 se inauguraron en el Museo V&A siete salas dedicadas a las artes decorativas en la Europa barroca, rococó y neoclasicista. Ubicadas en el ensanche del museo edificado en 1909, la actual reconfiguración representa la primera intervención en el entorno arquitectónico y en la organización de las piezas desde el principio de los años sesenta[1]. Distribuidos de forma cronológica, los tejidos, esculturas, cuadros, muebles y obras de cerámica y orfebrería incluyen piezas procedentes de los cuatro puntos cardinales del continente, como también de las regiones más allá de lo que se considera Europa *stricto sensu*, regiones como Alto Perú, que formaba parte del Virreinato de España. El impacto del intercambio internacional e intercontinental de estilos artísticos, de técnicas y de modas se deja ver en las piezas expuestas.

Sin embargo, el núcleo de la colección expuesta en estas salas se debe a la generosidad de un sólo hombre, John Jones. Enigmático y retraído, poco se sabe de la vida de este hombre de negocios que llenó su modesta casa en la zona londinense de Piccadilly de cuadros, muebles y *objets d'art* de gusto francés dieciochesco. Nacido en el condado de Middlesex hacia 1800, consta que Jones ejercía de sastre militar en 1825. El éxito que experimentó con este negocio (gracias, en parte, a las oportunidades comerciales que le proporcionó la Guerra de Crimea [1853-56]) le permitió jubilarse a los 50 años. Parece que es a partir de entonces cuando su actividad de coleccionista se desarrolla, y durante unos diez años hasta 1865 se dedica a reunir

1 Ver F. AHMED, "Entrevista con Lesley Miller". *Apollo* (diciembre 2015), pp. 27-28.

piezas de origen principalmente francés y de gusto dieciochesco, elección que anticipó las tendencias del coleccionismo europeo del último cuarto del diecinueve[2]. No sabemos por qué se convirtió en coleccionista de arte, ni por qué dejó de hacerlo, aunque es posible que abandonara su proyecto porque ya no le cabía más en su casa. En 1881 padeció su última enfermedad en una pequeña sala del primer piso de su casa, tumbado en un catre y, entre las muchas cosas que le acorralaban estaban una cómoda (número actual de inventario 1094-1882), dos escritorios franceses, varios relojes, cuadros de Gainsborough y Fragonard y dos esculturas en bronce que copiaban figuras de la tumba de Lorenzo de Médici esculpida por Miguel Ángel. Pese a que Jones llevara una vida discreta, y no publicitó ni publicó nunca su colección, los conservadores del South Kensington Museum (como se llamaba entonces el V&A) conocían sus intereses artísticos. Fue el mismo director Philip Cunliffe-Owen quien en un momento le aconsejara sobre la forma más conveniente de legar sus tesoros al pueblo británico[3]. Las sugerencias de Cunliffe-Owen dieron resultado, y en su testamento de diciembre de 1879, y en el codicilo que añade en 1882, Jones lega una colección importantísima de cuadros, porcelana, muebles y libros al museo.

No sorprende que un legado de tanta envergadura incluyera piezas que, al correr los años, se revelarían como pastiches de mitad del siglo XIX y no obras maestras del siglo XVIII. A veces, parece que el entusiasmo de los catalogadores del Museo envejeciera injustificadamente algunos elementos del legado. Una pareja de columnas miniaturas de amatista pulida rematadas por una estatua de la Victoria en bronce dorado (núm. inv. 875 & A-1882) se identificaron en el catalogo de 1924 como obra de la fábrica del renombrado industrial inglés Matthew Boulton, con fecha de fines del s. XVIII[4]. Sin embargo, la figura parece inspirada por modelos franceses de los años 1810 y la unión de materiales preciosos con superficies ricamente labradas y doradas sugiere más bien que estas columnas se elaboraron para gustos decimonónicos[5]. También sucede que por motivos tanto prácticos como estéticos piezas de la época de Louis XVI se completaron con otras fabricadas en el siglo siguiente, como ocurre en el caso de una pareja de candelabros de pared en la colección (núm. inv. 975 y A-1882)[6]. Otras piezas que vinieron a parar al V&A parece que las comprara Jones más bien para uso personal que por gusto artístico. Así, por ejemplo, el tintero de plata (núm. inv. 846-1882) inspirado por el más puro estilo francés rococó (que además incorporaba un retrato en acuarela del rey Louis XV) pero obrado en 1848-49 por el taller de orfebres ingleses especialistas en reproducciones históricas, C. T. & G. Fox. Seguramente el coleccionista se percataría del tintero durante un paseo

2 *Handbook of the Jones Collection in the South Kensington Museum*. Londres, 1884, pp. 6-7.

3 R. LIGHTBOWN, "A Victorian's Taste in Silver". *Apollo* (marzo 1972), pp. 201-206.

4 *Catalogue of the Jones Collection, Part II: Ceramics, Ormolu, Goldsmiths' Work, Enamels, Sculpture, Tapestry, Books, and Prints*. Londres, 1924: cat. núm. 249.

5 Para los antecedentes franceses de la figura de la Victoria, ver M.F. DUPUY-BAYLET, *L'heure, le feu, la lumière. Les bronzes du mobilier national 1800-1870*. Dijon, 2010, p. 120. Consultar también la base de datos del V&A disponible en la web: http://collections.vam.ac.uk/item/O377139/column/ .

6 Consultar http://collections.vam.ac.uk/item/O323125/wall-light/ .

por su propio barrio, ya que Fox ponía sus obras a la venta a través del negocio de Lambert & Rawlings (que sería más tarde Lambert & Co.), ubicado en Coventry Street, Leicester Square -o sea, a pocas calles de la casa de John Jones[7]-.

La atracción que Jones sentiría por el estilo francés real de las décadas del 1770 al 1790 reflejaría no sólo su proprio gusto sino también la realidad económica del momento. Cuando reunía su colección, piezas de esta índole todavía se conseguían a buen precio, mientras que ejemplos espectaculares de orfebrería de interés histórico registraban precios elevados. Será tal vez por esto, pues, que la orfebrería no representa el núcleo de la colección y será tal vez también por este motivo que las pocas obras que Jones detalla individualmente en su legado serán obras de platería. En un testamento en el que pocas piezas van detalladas, llama la atención cuando afirma que "*otorgo* […] *a las autoridades del South Kensington Museum para bien del país todos mis cuadros, tanto de óleo como de acuarela, todas las miniaturas tanto en esmalte como en acuarela, todos mis urnas, porcelana ornamental y todas los 'objets de vertu' elaborados en oro o en plata, entre ellos dos parejas de candeleros de plata dorada, todos mis relojes, arquetas, tabaqueras* […] *hasta ahora sin legar a nadie más*"[8]. En un codicilo de 1882, Jones añade que también otorga al Museo "*todos mis libros impresos y* […] *un pichel sueco engastado con monedas suecas*"[9].

Las "dos parejas de candeleros dorados" son magníficos ejemplos de neoclasicismo, ejecutados en los talleres de dos de los mejores orfebres del momento de la corte saboyana. Una pareja (núm. inv. 896 y A-1882), realizada entre 1753 y 1778 (según se desprende del punzón de control del fiel contraste Giovanni Battista Carron) para la corte de Saboya, representa uno de los pocos ejemplos que nos quedan hoy de la obra del maestro turinense Lorenzo Lavy[10]. La otra pareja (núm. inv. 897 y A-1882), fechada precisamente en 1783, es obra del taller de Giovanni Battista Boucheron. Uno de los candeleros lleva en la base la inscripción, en francés, "Fait á Turin dans L'Atelier des Orpheureries Rojales 1783"[11]. El pichel sueco que también se cita en el legado (actualmente núm. inv. 864-1882, fechable entre 1727 y 1735) fue una compra tardía de Jones, quien lo adquiriera de los comerciantes en obras de arte Nixon & Rhodes, radicados en el número 390 de Oxford Street. Una carta de los anticuarios, fechada en febrero de 1860 y dirigida a Jones, explica que el pichel

7 *Catalogue of the Jones Collection, Part II...* ob. cit., cat. núm. 305.

8 "*I give* […] *all my pictures, both in oil and water colors, all miniatures both in enamel and watercolors, all my vases, ornamental china, and all articles of vertu manufactured in gold or silver, including two pairs of silver gilded candlesticks, all my clocks, caskets, snuff boxes* […] *not otherwise disposed of in this my will* […] *to the trustees for the time being of the South Kensington Museum for benefit of the nation*": "Summary of John Jones Bequest: Part 1, Feb-April 1882", Public Record Office. MA/1/J721. Agradezco a Victoria Scott y Elizabeth Miller la transcripción.

9 "*I also give* [and] *bequeath to the South Kensington Museum in addition to all previous bequests in my will or any codicil thereto all my printed books and* […] *one Swedish silver gilt tankard with Swedish coins on it*". Ibídem.

10 Ver G. SAMBONET, *Maestri Argentieri Italiani Tra Settecento e Ottocento*. Padua, 1996, p. 76 y consultar también http://collections.vam.ac.uk/item/O377072/candlestick-lavy-lorenzo/ .

11 El candelero con la inscripción es el núm. 897A-1882: ver http://collections.vam.ac.uk/item/O91713/candlestick-boucheron-giovanni-battist/

procede de la colección del escritor y viajero Sir Arthur de Capell Brooke, quien peregrinara por Escandinavia durante la década de 1820. La carta remite también un papel que acompañaba el pichel y que deja constancia de una tradición que la pieza fue regalo de la reina sueca Luisa Ulrica a Lars Torbiörnsson (muerto 1778), representante los campesinos en las cortes del reino[12].



LÁMINA 1. *PIERRE GERMAIN. Marco (1677). Victoria and Albert Museum, Londres. Núm. Inv. 738-1882; Bequest of John Jones.*

12 R. LIGHTBOWN, *Catalogue of Scandinavian and Baltic Silver*. Londres, 1975, cat. núm. 84 y pp. 169-70; LIGHTBOWN, "A Victorian's Taste…" ob. cit., p. 203. Ambas cartas se conservan en los archivos de la Metalwork Section del Museo.

Aunque muy pocas, las piezas de platería de la colección de Jones juegan un papel importante en las salas reformadas de arte europea en el V&A, aunque la lógica de su exposición tal vez no corresponda a los criterios del antiguo sastre y hombre de negocios. Repartida por las salas con piezas de otros materiales y técnicas, la orfebrería sirve para puntualizar la actitud de sus dueños en los siglos XVII y XVIII hacia cuestiones de gusto, moda y la forma de proclamar la riqueza económica familiar u institucional. Así, los candeleros de Lavy y Boucheron sirven de magnífico ejemplo del estilo neoclasicista, mientras que un pequeño marco de plata dorada sirve de muestra sobre el rey Luis XIV. El marco, que Jones aprovechó para exponer miniaturas de reyes y nobles franceses y que no identificó puntualmente en su legado, ha cobrado bastante importancia histórica en las últimas décadas, gracias a las investigaciones de Christian Baulez, conservador del Palacio de Versailles[13] (lám. 1). Aparte de un punzón de contraste del siglo XIX, el marco lleva sólo una marca francesa que indica que fue debidamente tasado entre el 12 de octubre de 1672 y agosto de 1677[14]. No exhibe marca de orfebre. Sin embargo, Baulez consiguió identificar el artesano gracias a la descripción conservada en un número de 1677 del *Le Mercure Galant* (periódico que divulgaba los acontecimientos que se celebraban en la corte francesa) de un marco obsequiado a Luis XIV. *Le Mercure* identifica el orfebre como Pierre Germain (muerto 1684), orfebre empleado de Luis XIV y quien realizó los muebles de plata para la Grand Gallerie de Versailles, muebles que fueron después fundidos cuando el rey se vio obligado a recaudar fondos. Este marco, pues, sería la única pieza salida del taller de Germain que se salvó de la ceca real. El escritor de *Le Mercure* alaba el diseño, arte y cincelado del marco, que representa una alegoría de las victorias del *Roi Soleil* en sus guerras contra los Países Bajos, alegoría que rodeaba un retrato de Luis por el pintor Samuel Bernard (1615-1687)[15]. El resto de la platería expuesta en las salas europeas no procede de la colección de Jones. Como suele suceder con la mayoría de las piezas de orfebrería que nos han llegado de esta época, poco se sabe de los patrocinadores de las obras. A veces, incluso, las circunstancias de su hallazgo son fortuitas y en nada nos remiten a su ubicación original. Así, por ejemplo, dos frascos de tocador (núm. inv. 806 y 806A-1892) expuestos en la vitrina que trata del *toilette* masculino del siglo XVII fueron descubiertos en 1892 por un niño que jugaba excavando un terreno al lado de Parliament Hill en Londres[16]. Tampoco se puede deducir mucho de la historia

13 Ver la carta de Baulez a Ronald Lightbown, fechada 21/07/1986, en los archivos de la Metalwork Section del Museo, y también G. MABILLE, "Orfèvrerie et mobilier dans les collections de Louis XIV", en N. MILOVANOVIC y A. MARAL (coord.), *Louis XIV: l'homme et le roi*. Paris, 2009, pp. 238-241.

14 Para más información, ver http://collections.vam.ac.uk/item/O377065/frame-germain-pierre/ .

15 *Le Nouveau Mercure Galant, Contenant les Nouvelles du Mois de Novembre 1677 & plusieurs autres*. Vol. 9. Paris, 1677; M. BIMBENET-PRIVAT, *Les Orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVIIe siècle*. 2 vols. Paris, 2002, I, pp. 348-349 y II, pp. 104-105, cat. núm. 27.

16 La noticia del acontecimiento se registró en el semanal, *Illustrated London News*, 27 de agosto 1892, p. 263.

de una pieza, aun cuando lleva grabado el nombre del dueño. El espléndido brasero que recibe a los visitantes en la primera sala de las galerías europeas (lám. 2) tiene el nombre de su dueño grabado claramente en la sección inferior: "+ DON HIERONYMVS CAO CANONICVS CALARITANVS". Natural de Cagliari, en la isla de Cerdeña que en aquél entonces se gobernaba por la corona española, Cao se documenta como profesor de leyes, canónigo de la catedral de Cagliari y llegó a ser vicario general (1662) de la diócesis. Murió en 1668[17]. Las dimensiones de la pieza sugieren que Cao gozó de un alto nivel económico, pero a falta de documentación escrita, no se sabrá nunca si el brasero fue encargo o regalo, ni las circunstancias concretas que dieron lugar a su producción[18]. Ocurre lo mismo con un cofre peruano de principios del siglo XVII, que lleva cincelada en la tapa el nombre de su dueña, "Dona Mensia Tenorio" (inv. núm. 275-1879). Hay constancia de una señora de idéntica denominación localizada en Sevilla en 1607 y dispuesta a pasar a Perú con el séquito del Virrey Marqués de Montesclaros. No obstante, la investigadora que da este dato, prudente, prefirió no especular demasiado sobre un posible enlace entre la Mencía del cofre y la Mencía del documento[19].

Pese a la dificultad de establecer un contexto histórico para la platería del Museo, existen en las nuevas salas tres ejemplos notables de orfebrería que la documentación suplementaria nos permite vincular a familias y a situaciones concretas. Entre las obras maestras de las colecciones está un jarro y fuente de plata en su color que juntos pesan casi diez kilos (núm. inv. M. 11 y 11A-1974). Marcados con el punzón de un orfebre flamenco, Giovanni Aelbosco, se realizaron en Génova en 1619-1622 y exhiben las armas de una familia importante de la ciudad, la familia Lomellini. Investigadores italianos han demostrado últimamente que esta identificación aparentemente sencilla oculta una historia más complicada de obsequio y reciclaje. La iconografía del jarro y la fuente del V&A incluye el blasón de otra familia genovesa de rango, los Grimaldi, y conmemora una victoria militar de ésta del siglo XV. En 1620 se celebraron bodas entre las dos dinastías genovesas sumamente importantes, los Grimaldi y los Lomellini, y se argumenta que el jarro y la fuente eran regalo de los Grimaldi a los Lomellini, quienes añadieron después sus propias armas para hacer juego con otros aguamaniles que habían encargado anteriormente, precisamente para conmemorar una boda[20]. Por otro lado, los datos que gracias a la heráldica e inscripciones ofrece un copón napolitano fechado en 1720 (núm. inv. M.42-1952)

17 C. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver: 1400-1665*. London, 1968, cat. núm. 161.

18 Aprovecho para agradecer aquí los comentarios sobre esta pieza de D. Javier Alonso Benito (Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid) en carta particular del 6/06/2014, archivada en la Metalwork Section del Museo.

19 C. ESTERAS MARTÍN, "Platería hispanoamericana en el Museo Victoria y Alberto, de Londres (Nuevas aportaciones)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 191-204.

20 F. BOGGERO y F. SIMONETTI, "Grandi argenti per le dimore genovesi: le committenze Pallavicino e Lomellini", en P. BOCCARDO (coord.), *L'Età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*. Milano, 2004. pp. 113-120. Consultar también http://collections.vam.ac.uk/item/O82550/lomellini-ewer-and-basin-ewer-and-basin-tavarone-lavazzo/



LÁMINA 2. *Brasero (c. 1630). Victoria and Albert Museum, Londres. Núm. Inv. M.21-1966. Acquired with the aid of the Hildburgh Fund.*

nos permiten vislumbrar el esplendor de una pequeña iglesia napolitana, hoy desaparecida, y la devoción religiosa y el orgullo familiar de una dinastía también extinta. El copón, expuesto en una vitrina que muestra ejemplos de arte eclesiástico del dieciocho, lleva encima del pie un blasón que se puede identificar como el de la familia Venato, familia prestigiosa en la ciudad de Nápoles que se incluía entre las responsables de gobernar el distrito del Puerto. Poquísimo nos indican los cronistas sobre los miembros dieciochescos de la familia Venato, y en 1791 parece que la dinastía se extinguió. Testimonio precioso, pues, de la actividad patrocinadora de los Venato en el año 1720, otros aspectos del copón ayudan, según creemos, a desvelar la iglesia que recibió esta valiosa pieza. Según la descripción de la ciudad de Nápoles publicada en 1788 y 1789 por Giuseppe Sigismondo, los Venato se encontraban entre las familias que por herencia llevaban el patronato de la pequeña iglesia de San Pietro a Fusariello. La iglesia, ubicada entre la escalinata de S. Angiolillo y la calle S. Pietro a Fusariello, se hallaba en un estado lamentable a principios del s. XVIII, "ocultada por la vetustez y tambaleándose por la humedad" según la inscripción latina colocada en el lado interior de la puerta principal, que conmemoró la reforma del edificio. Siempre según los cronistas, en 1711 los patrones, entre ellos los Venato, resolvieron restaurarlo. No resulta fortuito, pues, que el copón del V&A lleve grabadas también en el pie las letras «S», «P» y «F», inscripción que nos parece legítimo resolver como "San Pietro a Fusariello". Las tres letras están acompañadas por la fecha "1720". Aunque esta fecha coincida con la fecha de la elaboración de la pieza, nos parece más probable que tanto las letras como la fecha aludan al inventario de los bienes de la iglesia que se llevó a cabo durante la visita de la curia arzobispal en el mismo año. El emblema de las llaves cruzadas, símbolo de San Pedro, grabado en el cuerpo, sería otro indicio de que la pieza perteneció a esta iglesia napolitana. Lamentablemente ya no queda rastro de San Pietro a Fusariello, ya que las autoridades municipales la mandaron derribar en la década de 1880-1890 para abrir paso a la nueva Universidad de Nápoles[21].

Suele ser el caso, aunque no siempre lo es, que cuanto más moderna la pieza, más se sabe de las circunstancias de su encargo, compra y dueños. Las nuevas salas de arte europea cierran con una instalación original de una pequeña parte de la vajilla de plata que el gobierno portugués obsequió a Arthur Wellesley, primer duque de Wellington, en 1816 (lám. 3). Ideada por el pintor real, Domingos António de Sequeira, en el más puro estilo neoclásico, las más de mil piezas que reúne el juego lucen casi medio kilo de oro en su dorado. Según las cartas que nos han llegado, el duque se pronunció decepcionado por el estilo de los talleres, y encargó a los orfebres londinenses Garrard piezas suplementares como calentadores de platos que, tal vez por no formar parte del repertorio portugués de vajilla de mesa, habían sido omitidos del proyecto de Sequeira[22].

21 Ver K. KENNEDY, "Un copón en el Victoria and Albert Museum, Londres, procedente de la iglesia de S. Pietro a Fusariello, Nápoles". *OADI: Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia* nº 8 (diciembre 2013), y disponible en línea: http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1792 .

22 Para el encargo y las piezas, ver A. DELAFORCE y J. YORKE, *Portugal's Silver Service: A Victory Gift to the Duke of Wellington*. Londres, 1992.

Los ejemplos de platería que citamos brevemente aquí subrayan la íntima relación entre el empleo de este metal precioso y el alto rango social de quien lo poseyera. Relación que es lo que cabe esperar, pero una relación que cobra interés adicional gracias al contexto socio-histórico que los documentos y crónicas pueden aportar al testimonio de las propias piezas.



LÁMINA 3. *La vajilla Wellington en las salas de arte europeo 1600-1815 del V&A. Núm. Inv. WM. 1-1997.*

Ecos del expolio francés de las joyas de la Corona en el reinado de Isabel II

NURIA LÁZARO MILLA
Doctora en Historia del Arte

En la década de 1840 se desarrollaron una serie de negociaciones, cuando menos peculiares, iniciadas por particulares con la Real Casa. Aseguraban conocer noticias secretas y privilegiadas en relación al descubrimiento de alhajas y a la venta de piedras preciosas que, pertenecientes a la Corona de España, habían sido ocultadas y usurpadas durante la invasión napoleónica, y que ofrecían, por supuesto, a cambio de una gratificación económica.

Con esta intención escribió Amable Pezol a Agustín Argüelles el 8 de julio de 1842. Le hacía partícipe de que uno de los ayudantes de campo de José Bonaparte había confesado en su lecho de muerte que en un lugar concreto de un determinado sitio real se habían tapiado joyas y diamantes por valor de 80 millones de reales, declaración de la que poseía copia. Esta información, sabida por los partidarios de don Carlos y no divulgada por razones obvias, la había compartido años atrás con María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, con quien llegó a entrevistarse, quedando la inspección paralizada debido al exilio de la regente, y probablemente también, según su opinión, a que la importancia del hallazgo lo convertía en increíble. Admitía sin tapujos que aunque "*en cierto modo*" sentía "*satisfaccion en proporcionar recursos al Real Patrimonio*", lo que verdaderamente le interesaba era cobrar la tercera parte del importe del tesoro en gratitud a su revelación, como consideraba de justicia. Para evitar malos entendidos, Pezol solicitaba al tutor que diese por escrito su palabra, siendo depositaria del documento la condesa viuda de Espoz y Mina, a la sazón aya de Isabel II y camarera mayor de Palacio. Como muestra de su honorabilidad, pedía que en él se especificase que únicamente percibiría una retribución en caso de que la operación tuviese un resultado positivo y que así lo reconocieran los testigos del acontecimiento. Al no recibir contestación, el 30 de julio volvió a dirigirse a

Argüelles rogándole que le comunicara su parecer, pues tenía que ausentarse de Madrid para atender a sus quehaceres.

A causa de tanta insistencia, el 14 de agosto Martín de los Heros, entonces intendente general de la Real Casa y Patrimonio, pidió en nombre del tutor referencias sobre Pezol a Alfonso Escalante, gobernador civil de la provincia de Madrid. Éste respondió el 29 de abril de 1843 que el sujeto era francés, que no constaba antecedente suyo alguno y que, para ofrecer más datos, había consultado al alcalde de la villa de Madrid, quien le había informado de que no figuraba como empadronado en ninguno de los barrios de la capital[1]. Naturalmente, esta ausencia de datos ocasionó que el proyecto quedase desestimado.

Más complejas y dilatadas en el tiempo fueron las conversaciones sobre el intento de venta del diamante llamado el Acerado[2]. En una carta fechada en París el 5 de septiembre de 1842, Mariano Bertodano exponía a Agustín Argüelles que durante su estancia en Madrid había entregado a Juan Álvarez Mendizábal un modelo de la mencionada piedra, propiedad de la Corona de España tomada por los franceses. Asimismo, explicaba que la magnitud del asunto había obligado a Mendizábal a recomendarle que tratase sobre su adquisición directamente con el tutor real. Bertodano estimaba que el precio del diamante como objeto de comercio, esto es, el valor de su peso y pureza, no de su singularidad, según los patrones mercantiles era de 350.000 francos, equivalentes a 1.400.000 reales, advirtiendo que al estar la emperatriz de Rusia -María Aleksándrovna, nacida Hesse-Darmstadt, consorte del zar Alejandro II- interesada en él la rebaja a conseguir sería muy reducida. Manifestaba que como español deseaba que la gema regresara a su patria, pero siendo consciente del alto importe y de la imposibilidad de la Real Casa para abonar de una vez suma tan considerable, se proponía como intermediario para convencer al vendedor, un rico joyero parisino, de que se le entregaría la mitad al contado en el momento de la compra y la otra a plazos a establecer. Bertodano se despedía esperando una pronta respuesta para iniciar, si procedían, las negociaciones y estudiar, en su caso, otras cuotas o formas de pago. Por último, añadía que el propietario le había dado su palabra de no vender el diamante hasta pasadas tres semanas, tiempo que creía suficiente para recibir una contestación de Argüelles con lo decidido al respecto.

El 22 de septiembre el diamantista de Cámara Narciso Soria, después de haber analizado el modelo junto a otros profesionales, juzgaba que, a pesar de carecer de los detalles necesarios para tasarlo con exactitud, tenía "*el fondo o culata demasiado cargado*", lo que técnicamente se denominaba "*cornada o zoguetuda*", circunstancia desfavorable en piedras de ese tamaño pues delataba menos peso del que en realidad

1 Archivo General de Palacio (en adelante AGP). Administración General, legajo 907.

2 Noticias del proceso ya fueron publicadas por F.A. MARTÍN, "El joyel de los Austrias", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 280-281; y A. ARANDA HUETE, "Las joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 45-47.

tenía. Estimaba que el diamante podía alcanzar 50 quilates, tal vez más, marcando en su medida no más de 36. Suponiendo la piedra blanca y perfecta en todos los demás aspectos, calculaba su precio entre 45.000 y 50.000 duros, entendiéndose que cualquier defecto haría reducir su valoración de manera proporcional.

Ese mismo día Agustín Argüelles respondió a Mariano Bertodano, remitiéndole copia del informe de Soria. Además, fue enterado de que en el Archivo de la Real Casa se conservaban todos los inventarios de las joyas de la Corona de España desde el reinado de Carlos III hasta el del Fernando VII, con noticias de las desapariciones y vicisitudes que experimentaron desde 1808 hasta 1814, resultando imposible determinar con certeza si el diamante del que hablaba era alguno de los muchos que pertenecieron a la Corona sin tenerlo a la vista y hacerlo examinar por peritos, y mucho menos adquirirlo a ciegas sin incurrir en grave irresponsabilidad. Argüelles agradecía a Bertodano sus atenciones y rogaba que le indicase qué hacer con el modelo que tenía en su poder. También le adjuntaba duplicado de la nota redactada por el archivero de la Real Casa, en la que constaba la descripción del antiguo diamante llamado tanto Estanque como Acerado: "*En los inventarios del Guardajoyas de S. M. pertenecientes al año 1808 y anteriores se halla la descripcion siguiente.*

Nº 25. Un engaste grande cuasi cuadrado de oro y plata calado, en el que se halla un diamante fondo tablero, que de tiempo inmemorial tiene el nombre de Estanque, su peso 188 ½ granos febles, y en su contorno se hallan grabados las letras iniciales R. C. que significan ser propio de la Real Corona, tasado en 1.500.100 rs.

Nota. Esta piedra, siendo fondo, se ha tasado en dha cantidad, teniendo presente que si se abrillantara mermaria mucho en su peso y tamaño, pues siendo abrillantado con el citado peso se le daria en el dia el valor de 1.805.100 rs.

Advertencia. En otros inventarios se dice tiene el color acerado; y segun resulta de un proceso verval fue entregada esta pieza con otras joyas al Ministro de Hacienda Conde de Cabarrús en 1808 por orden del Rei intruso".

Bertodano contestó a Argüelles el 26 de octubre con la pretensión de convencerle de que la Corona de España había poseído dos magníficos diamantes, uno apodado Estanque y el otro Acerado, ambos sustraídos durante la guerra de la Independencia. El Estanque había sido retallado perdiendo su mérito, forma y rareza, resultando irreconocible. No obstante, era el Acerado cuya compra se proponía, piedra que igualmente se había vuelto a labrar, menguando su peso de 161 granos a 139 pero aumentando en hermosura en lo admirable de los cortes bajos, sin disminuir en nada su volumen ni extensión[3]. Siendo Bertodano consciente de que la adquisición

3 Fernando A. Martín plantea la más que probable hipótesis de que el Estanque y el Acerado fuesen la misma piedra. Resulta muy sospechosa la afirmación de que el primero había sido retallado y que, a la vez, se ofreciese otro diamante con un apelativo que hacía referencia a la tonalidad con que se le describe en las fuentes documentales. Además, la gema había sido retocada en la parte inferior o culata, donde el Estanque era, precisamente, más irregular. Esta operación debió de estar precedida por la eliminación de las iniciales R. C. que figuraron en su contorno como identificativo de la Real Corona, lo que pudo rebajar su peso de 188 a 161 granos. Todo ello, sumado al lógico cambio de nombre,

de una gema de tales características no podía hacerse a la ligera, había persuadido a los propietarios para que permitiesen su examen por profesionales de la confianza del tutor, para lo cual imponían dos condiciones: la primera, que se estableciese un precio que se les debería abonar si se dictaminaba que era verdadera, y la segunda, que sería enviada a Madrid con una persona a expensas de la Real Casa y bajo la responsabilidad de Bertodano. Sin embargo, si se consideraba que estos requisitos no eran los más adecuados, podrían ir a París dos o tres expertos, corriendo la Real Casa con los gastos del viaje. Mariano Bertodano añadía que el diamante se encontraba en Rusia y que los dueños sólo lo trasladarían si existiese probabilidad de venderlo. Asimismo, informaba de que su importe se fijaba en 300.000 francos sin admisión de descuento alguno, habiéndole supuesto gran esfuerzo y muchas conversaciones el conseguirlo. Además, el pago, en caso de compra, se haría la mitad al contado y la otra se dividiría en cuartas partes a satisfacer en plazos de tres, seis, nueve y doce meses. Finalmente, volvía a insistir en que si las cantidades y demás formalidades se aceptaban como apropiadas él haría traer el diamante de Rusia, pues como español deseaba que su patria reconquistase este tesoro, que una vez incorporado a la Corona de Rusia o a la de cualquier otro país supondría una pérdida irreparable.

Tras estudiar la carta anterior, Narciso Soria emitió el 29 de noviembre un informe por el que tasaba el diamante, "*considerando su rareza de ser azerado, suponiendole, cristalino, y de brillantez como semanifiesta por la relacion: y agregando á esto el interes que debe inspirar ser el mismo que ha pertenecido á la Corona de España*", en 250.000 francos si el abono se realizaba en cuotas, reduciéndose a 225.000 si se hacía en el acto, todo ello teniendo en cuenta que "*talbez en su primitiba compra, cuando lo adquirio la Corona de España, no llegase á hesa suma*". Sobre la elección del lugar donde la piedra sería reconocida, invitaba a Argüelles a escoger el que le pareciese más oportuno, aunque pensaba que lo más conveniente era que se llevase a cabo en Madrid. El 21 de enero de 1843 envió Agustín Argüelles a Mariano Bertodano copia del escrito, acordando que si la propuesta era admitida se desplazarían hasta la capital francesa peritos autorizados para efectuar el examen y concluir el negocio.

Bertodano respondió a Argüelles el 5 de febrero. Refería que los propietarios, al comunicarles que la Real Casa estaba dispuesta a desembolsar 250.000 francos como máximo, habían opinado que daban esa cifra porque aún no habían visto el diamante, y que después de verificarlo sería indudable que entregarían los 300.000 en que ellos lo tasaban. Aunque los vendedores estaban firmes en ese importe, Bertodano daba a entender que sería ventajoso cerrar con rapidez el precio definitivo, puesto que, recordaba, la piedra se encontraba en San Petersburgo, y podía suceder que por dejar pasar el tiempo entre discusiones pecuniarias, al quererla adquirir ya no fuese posible por haber pasado a otras manos. También anunciaba que había convencido

convertiría al Estanque en irreconocible, impidiendo que el Estado español pudiese reclamarlo. Por su parte, Amelia Aranda Huete confirma que no hay rastro en los inventarios de la existencia de dos diamantes diferentes.

a los dueños de que el diamante viajase a Madrid, ocupándose del arreglo del coste y de los pormenores de la transacción su amigo José María Campana o su apoderado Tomás L. Berges. Asimismo, especificaba que, en caso de no comprarlo, la Real Casa quedaba obligada a remunerar a los propietarios 3.000 francos en concepto de seguro y gasto por su traslado desde Rusia a Madrid y el de la persona que lo acompañase, mientras que si se adquiría sólo se les retribuiría el importe pactado. Bertodano consideraba que este era el procedimiento más económico, puesto que si finalmente no se llegaba a buen término los gastos se reducirían a una suma menor que la que hubiese supuesto enviar a París a los peritos. Además, al estar la piedra en Madrid más expertos podrían analizarla y más fácil sería hacer ceder en su precio a los vendedores, porque hallándose ya en España preferirían hacer una rebaja antes que devolverla a París, disminuyendo su valor si a quien había pertenecido originalmente no la compraba. Por último, calculaba que entre el 5 y el 10 de marzo llegaría el diamante a la Villa y Corte, e insistía en la satisfacción personal, motivada por su espíritu patriótico, que le proporcionaba intervenir en primera persona en un asunto que supondría que un objeto perdido retornara a la Corona española.

El 31 de marzo Martín de los Heros informaba a Mariano Bertodano de que el tutor real, con quien hasta entonces había tratado confidencialmente, había dispuesto que a partir de ese momento se atendiese esta cuestión con la debida formalidad. Por eso, en nombre de Argüelles exponía que en su última carta fijaba el periodo comprendido entre los días 5 y 10 de marzo para que el diamante arribara a Madrid, pero que en la fecha en que le escribía aún no se había presentado la persona encargada de mostrarlo, lo que ponía en su conocimiento para que notificase si había ocurrido alguna novedad al respecto. El 12 de abril Bertodano le confirmó el retraso. El diamante había partido hacia Madrid a principios de abril, y probablemente para cuando recibiese ese mensaje, José María Campana y Tomás L. Berges ya lo habrían enseñado al tutor y al intendente y habría sido examinado por los diamantistas. Una vez más, Bertodano subrayaba la importancia de su arbitraje y su empeño en pro del beneficio patrio, manifestando su preferencia por que la piedra quedase en España, ya que en Rusia podría haber sido adquirida por la zarina y en Francia para hacer un regalo nupcial a la princesa Clementina de Orleans, renunciando la Corona de España para siempre a una gema única en el mundo por su tamaño y características singulares.

Efectivamente, el 18 de abril José María Campana anunció a Martín de los Heros que el Acerado se encontraba en la capital, pidiéndole que le indicara fecha y lugar para que fuera visto y resolver cuanto antes el ajuste de su precio y los detalles de la compra, si procedía. Dos días después le respondió citándole en las oficinas de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio el lunes 24 de abril a las 12 del mediodía.

En la carta anterior también se adelantaba a Campana que el diamante sería examinado por los expertos Narciso Soria, Juan Tarquis y Francisco Moreno, quienes elaborarían un informe de tasación que entregarían al tutor para que decidiese de la manera que considerase oportuna. Firmado en 26 de abril, los diamantistas

declararon que habían "*reconocido un brillante cuadrado, sus angulos cortados, de pavellon proporcionado à su área, con el reverso y culata de bastante altura, que pesa 34 quilates $^{28}/_{32}$ ó sean 139 y $^{1}/_{2}$ granos y en su atencion y ser limpio, sin puntos ni yasas y teniendo en consideracion sus aguas haseradas y el castigo que por esta causa deve sufrir; combenimos en darle el valor de ochocientosmil reales vellon, que es cuanto à nuestro juicio y conocimiento, puede valer*".

El 28 de abril el intendente comunicaba a José María Campana el dictamen de los peritos, que se aproximaba al que dio en 1790 Leonardo Chopinot, platero de oro del rey Carlos IV. El valor distaba mucho tanto de los 300.000 francos que los propietarios estimaban como de los 250.000 que Narciso Soria determinó antes de tenerlo en sus manos; por ello, hasta que no se disminuyera considerablemente su importe no se concertaría un precio ni se trataría sobre los plazos de pago, asegurándole que la Real Casa no desembolsaría por él menos de lo que valía en 1790, cuando tenía menos brillo pero pesaba alrededor de 7 quilates más. Como prueba, le adjuntaba copia de la valuación realizada el 2 de julio de 1790 por Chopinot de la pedrería fina desmontada y de las alhajas que fueron de la servidumbre de Carlos III y de las que tenía reservadas Carlos IV, en la que se recogía "*un brillante de toda labor color de acero con quilates 42 = 12 puesto con separacion en un papel nº 1º tasado en setecientos cincuenta mil rs*".

Al día siguiente José María Campana insistía en que el importe debía saldarse al contado y que únicamente estaba autorizado a vender por el precio que le fue dado a Mariano Bertodano por Agustín Argüelles. Ante los contratiempos expresados por Martín de los Heros, Campana planteaba la posibilidad de consultar con el delegado que había conducido el diamante a Madrid. Para que éste le señalase nuevas instrucciones o decidiera regresar la piedra a París, necesitaba que el intendente precisara la cantidad más alta que la Real Casa estaba dispuesta a pagar en el acto por ella, y que le confirmase que, de no convenirle a los dueños, se les abonarían los 3.000 francos que había fijado Bertodano en concepto de viaje y seguro. Asimismo, rogaba una rápida respuesta pues urgía concluir la operación lo antes posible.

El 3 de mayo Martín de los Heros le notificaba, por orden del tutor, que siendo requisito indispensable desembolsar la cuantía de una vez, el estado de la Tesorería no permitía su adquisición sin una rebaja notable de los 750.000 reales de la antigua tasación de Chopinot, suma que podía aumentarse módicamente, no excediendo de 1.000 pesos, si aceptaban cuotas. Le explicaba que las dificultades que existían para cobrar la consignación de la reina y las derivadas de la crisis ministerial exigían el decoro de la Administración de la Real Casa en no contraer empeños que no se pudieran cumplir con la exactitud con que se había procedido hasta entonces. Por último, al respecto de los 3.000 francos, le ratificaba que podía, sin duda, contar con ellos.

Martín de los Heros informaba el 5 de mayo a Agustín Argüelles de que José María Campana se había personado la noche anterior en la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio, con el objetivo de saber la cantidad definitiva que se ofrecía para la compra y los plazos que se proponían para el pago, o en caso de que

se satisficiera en el acto cuánto dinero se daría como máximo por el diamante. El intendente volvió a participarle la delicada situación económica en que se hallaba la Real Casa ante la incertidumbre de la retribución de su mensualidad por parte del Ministerio de Hacienda, desconociendo en el momento de la conversación si estaba o no concedida y comunicada al director del Tesoro Público. Sin embargo, cuando el intendente escribió al tutor tenía la certeza de que estaba otorgada, lo que permitía a la Real Casa liquidar, por algún tiempo, sus obligaciones. Por ello, sugería a Argüelles que si se adquiría la gema se hiciese por un valor inferior a los 800.000 reales en que la apreciaron los diamantistas, formulando tres opciones a los propietarios: la primera, que se abonarían 760.000 reales si admitían cobrar en cuatro plazos iguales, uno al contado y los tres restantes a cuarenta días uno de otro; la segunda, que se pagarían 710.000 reales si consentían dos cuotas, una en el acto y la otra sesenta días después; y por último, que si querían disponer del efectivo de inmediato se desembolsarían 660.000 reales. Además, si la transacción llegaba a verificarse los expertos reconocerían nuevamente la piedra en el instante de la entrega. Tras haber aprobado el tutor las alternativas, le fueron enviadas a Campana el 6 de mayo, anunciando éste el día 11 al intendente que los propietarios optaban por la primera de ellas, por lo que solicitaba que se estableciese fecha y hora para el examen del diamante y su canjeo por la entrada en metálico y los pagarés para los tres plazos siguientes.

El 18 de mayo de los Heros alertaba a Argüelles de que la asignación aún no se había practicado ni parecía que fuera a hacerse próximamente. Por ello, previa autorización del tutor, el día 19 expuso a José María Campana que dada la imposibilidad de la Real Casa para afrontar los pagos, había que disminuir el importe del diamante o suspender las negociaciones. La situación de inestabilidad económica probablemente iba a prolongarse, por lo que comprendiendo que no quisiese o no pudiese esperar a una mejoría, se le proponía cobrar directamente los 3.000 francos acordados como indemnización. Campana respondió el 24 de mayo que había consultado a los vendedores, puesto que ni él ni el delegado tenían capacidad para resolver esta cuestión. Si en el espacio de espera de la contestación se invertía la coyuntura y podía adquirirse la piedra en los términos convenidos, le rogaba lo pusiera en su conocimiento inmediatamente.

Campana escribió el 21 de junio al intendente, interpretando su silencio como que no había variado el estado de la Real Casa. En nombre de los responsables llegados a Madrid para zanjar las operaciones preguntaba si era posible que en diez o doce días se efectuara la compra, pues esas personas necesitaban tomar una decisión, ya que llevar tanto tiempo en la Villa y Corte les estaba causando graves perjuicios que aumentarían si permanecían allí por un periodo indeterminado sin asegurárseles la consecución del objetivo de su viaje y estancia. Al día siguiente de los Heros respondió que aunque desde su última carta los fondos de la Tesorería de la Real Casa se habían repuesto en parte, el clima de desconcierto general le impedía fijar una fecha para ello, por lo que como prueba de buena fe se le entregarían los 3.000 francos.

Transmitidas sus palabras a los comisionados, el 28 de junio José María Campana informó a Martín de los Heros de que regresaban a París con el Acerado. Pedía que cuanto antes diese las órdenes correspondientes para que les librasen los 3.000 francos, cantidad que, a demanda de su interlocutor, se descontaría en un futuro del precio de la piedra. Finalmente, el día 29 el intendente comunicó a Campana que el tutor había dispuesto que la Contaduría General de la Real Casa abonase a su favor el mencionado dinero[4].

Las tres últimas historias[5] se desarrollaron entre los años 1844 y 1847, compartiendo planteamientos y el origen de sus protagonistas.

El 5 de octubre de 1844, por orden de Isabel II, firmaron un acta, por una parte una serie de testigos, entre ellos Narciso Soria o Narciso Pascual Colomer, arquitecto mayor de Palacio, además de otras autoridades políticas y del gobierno de la Real Casa, y por otra Marie Emilie Foster Seatcherd, quien aseguraba conocer el paradero de un depósito de alhajas escondido en el Palacio Real de Madrid por José Bonaparte, ofreciéndose a descubrir dónde se hallaban.

La primera sesión de registro había tenido lugar en la noche del 23 de septiembre, rompiéndose "*la pared de la primera pieza inmediata al Camon, por el lado de la chimenea que hay en dicha pieza que fué el punto que ella señaló y en el que mas se fijó, sin que se encontrase nada de lo que se buscaba*". Ante la fácilmente imaginable estupefacción de los presentes, la señora Foster confesó que quien le había hecho partícipe del secreto vivía en la ciudad francesa de Burdeos, pidiendo la reina que le escribiera para que se trasladase a Madrid y así proceder sobre seguro al contar con detalles precisos.

Esa persona se excusó de presentarse en la Corte, pero brindó más noticias a la señora Foster. De este modo, se celebró una segunda reunión la noche del 4 de octubre en la "*sala llamada del antiguo Divan que fué la que señaló la denunciadora como dormitorio de la Serma. Sra. Dª Maria Antonia, primera muger del Sr. Rey Dn Fernando séptimo*". Los carpinteros levantaron "*las molduras y medias cañas y el vestido de seda por uno y otro lado de la chimenea*", y los albañiles rompieron "*la pared hasta que la espresada Estrangera y todos los concurrentes se convencieron de que solo se descubria la fábrica antigua, sin que hubiese oculta en dicho parage cosa alguna*".

Por lo avanzado de la hora, los testigos quedaron citados en la tarde de la fecha del acta para "*practicar igual reconocimiento en la pieza que fué dormitorio de la Sra. Reina Dª Maria Luisa de Borbon, y hoy lo es de S. A. la Serma. Sra. Ynfanta Dª Maria Luisa Fernanda, por haber señalado aquella habitacion la mencionada denunciadora, y habiendose ejecutado á su presencia el mismo trabajo por los carpinteros y albañiles por uno y otro lado de la chimenea, se obtubo el propio resultado de no encontrarse nada mas que la fábrica antigua*". Aun así, "*todavia se pasó en seguida á la habitacion inmediata al camon, donde se estubo la primera*

4 AGP. Administración General, legajo 907.
5 Ibídem.

noche, y los albañiles continuaron el derribo hasta que la denunciadora quedó satisfecha de que nada se hallaba á pesar de haberse roto en todos los parages que habia señalado á su completa satisfaccion".

El 15 de diciembre de 1844 Mr. Potier, secretario del ayuntamiento de Burdeos, declaraba tener constancia de la existencia de un tesoro muy valioso compuesto por objetos preciosos dejados en España por la reina María Luisa de Parma, y posteriormente ocultados en el Palacio Real de Madrid por José Bonaparte. Aunque hablaba por boca ajena, pues él no era el poseedor original del secreto, proponía su presencia en la capital para sacarlo a la luz porque sabía que en años anteriores se habían autorizado búsquedas de ese tipo, poniendo como requisito recibir una parte como recompensa.

Por orden de Isabel II, el 7 de enero de 1845 Agustín Armendáriz, intendente general de la Real Casa y Patrimonio, le confirmó que se aprobaba su ofrecimiento, y que si la empresa concluía favorablemente sería remunerado con el valor de un cuarto de lo hallado. El 12 de enero expresaba Potier al intendente su satisfacción, pero pedía que se cumpliesen dos condiciones: que su retribución fuera de un tercio de lo encontrado y que se le proporcionasen entre 2.000 y 3.000 francos para costear los gastos de viaje y estancia suyos y de la persona que verdaderamente era custodia de la información. Al respecto de la primera demanda, en nombre de la reina, el 23 de enero el intendente consultó con Ramón María Narváez, presidente del Consejo de Ministros, si, llegado el caso, se podía entregar o no a Potier la tercera parte de lo descubierto, siendo contestado dos días más tarde que no debía dársele "*mas de la cuarta parte del tesoro denunciado con arreglo á la disposicion de la ley 3ª, titulo 22, libro 10º de la novisima recopilacion, referente á este asunto*".

El 11 de febrero de 1846 Potier recordaba a Armendáriz su carta de 7 de enero del año anterior. Explicaba que diversas circunstancias le habían impedido trasladarse hasta entonces, pero que desde el día 4 estaba en Madrid, residiendo en el cuarto principal del número 16 de la carrera de San Jerónimo. Para tranquilizar al intendente acerca de los destrozos cometidos en vano en el Palacio Real en situaciones semejantes, le aseguraba la honestidad de la fuente y que su testimonio únicamente se centraba en dos puntos concretos de dos habitaciones determinadas, de modo que un mínimo sondeo de las paredes sería suficiente para revelar las alhajas. Por último, rogaba que le indicase con prontitud cuándo podría presentarse junto a su acompañante en Palacio, puesto que era imposible permanecer mucho tiempo en Madrid sin que eso perjudicase su posición en Burdeos, al expirar el permiso que le habían concedido sus superiores.

Madame Lescure, vecina de Burdeos, anunciaba en enero de 1847 que tenía en su poder el fragmento del testamento del ayudante de campo de José Bonaparte, ya referido por Amable Pezol en 1842, en el que confesaba el lugar en que estaban escondidas algunas de las joyas de la Corona de España. Se ofrecía a descubrirlas a cambio de la mitad de lo que se encontrase o su equivalente en metálico, lo cual debería quedar acordado bajo escritura. Asimismo, se comprometía a no provocar deterioros que superasen 200 reales.

Pedro de Egaña, intendente general de la Real Casa y Patrimonio, se hizo asesorar por José María Monreal, abogado general de la Real Casa, quien le respondió el 29 de enero. Opinaba que la tentativa de madame Lescure iba a resultar tan infructuosa como todas las anteriores, pero animaba al intendente a acceder a su petición al prometer no causar daños significativos. En cuanto a la presencia como testigos de los secretarios del Despacho de Estado, Hacienda y Gracia y Justicia como en ocasiones precedentes, estimaba no sólo que no era necesaria, sino también inadecuada, puesto que las joyas de la Corona de España pertenecían a la institución representada por el monarca, no al gobierno de la Nación, y los ministros podrían malinterpretar la convocatoria como un derecho de intervención en los asuntos internos de la Real Casa. En cambio, sí creía oportuna la asistencia del presidente del Consejo de Ministros y la de los jefes de Palacio para proveer de solemnidad al acto y, sobre todo, porque en caso de encontrarse las alhajas podrían concurrir en la formación del inventario correspondiente. También expresaba su discrepancia hacia el veredicto dado en enero de 1845 por Narváez acerca de la recompensa a entregar al descubridor de un tesoro, pues consideraba errónea la interpretación que realizó del término, resultando por ello indebida la aplicación de la ley. Explicaba al intendente que un tesoro era un patrimonio escondido que se hallaba por casualidad y cuyo dueño se ignoraba, no un bien usurpado a su legítimo propietario y ocultado con premeditación, estando los súbditos obligados a denunciar este tipo de hechos ante la Justicia cuando concernían a la Corona. La legislación tanto española como francesa estipulaba que el premio a conceder en ese segundo supuesto era únicamente una gratificación en concepto del servicio prestado, no una fracción de lo encontrado. El abogado juzgaba indecorosa la solicitud de madame Lescure de que se le otorgara escritura antes de proceder al registro, proponiendo al intendente que emitiese una real orden en la que figurara el porcentaje que creyese apropiado en proporción a las noticias aportadas y al valor de lo que pudiera localizarse. Por último, sugería la conveniencia de una reunión previa con la interesada para aclarar diversas cuestiones.

Pedro de Egaña citó a madame Lescure y a José María Monreal el 31 de enero a las 2 de la tarde en las oficinas de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio, redactando acta del encuentro Agustín Calabuig, secretario personal de Isabel II. Las condiciones acordadas fueron: "*1º. Mad. Lescure se compromete á señalar el sítio donde cree hallarse las alhajas escondidas, dirigiendo la operacion del reconocimiento el Arquitecto de la Real Casa, sin causar en las paredes y colgaduras daños que sean de consideracion.*
2º. Si con efecto se hallasen alhajas, metales preciosos ú otros efectos de valor en el Sítio que designe Mme de Lescure se le dará á esta por via de gratificacion el 5 p% del importe de tasacion de lo que se encuentre.
3º. La Valuacion de las alhajas se hará por el diamantista de Camara de S. M.
4º. La operacion del registro, así como la del Ynventario inmediato, en el caso de que se halle lo que se busca, se verificará con asistencia de los testigos que tenga á bien designar S. M.

Al cumplimiento de estas condiciones se obligan los interesados cada uno por su parte, los Sres. Yntendente y Abogado generales en nombre de S. M. y Mad. Lescure en el suyo propio.
Y para resguardo de la ínteresada se le dará un duplicado de esta Acta, que devolverá y se inutilizará á su presencia en caso de no hallarse las alhajas".

Como era de esperar, se conserva la copia que del documento anterior se entregó a madame Lescure, invalidada tras la fallida inspección que se llevó a cabo en la mañana del 3 de febrero. Según testimonia la memoria levantada al efecto y firmada, entre otros asistentes, por Narciso Soria, se practicó en "*la pieza que servia de Antecamara en tiempo del Sr. Rey Don Carlos 4º y de villar en el Reinado del Sr. D. Fernando 7º; y habiendo designado en el piso el punto inmediato á la puerta que está al lado izquierdo de la chimenea y es la que sale á la Furriera, se hizo levantar por los marmolistas y Albañiles el marmol que aquella indicó profundizando hasta dar con el arco de la obra y nada se encontró. Habiendo en su vista manifestado la interesada que desearia ver tambien la pieza que en tiempo del Rey intruso estaba vestida de azul, que es la que en el Reinado del Sr. D. Carlos 4º se llamaba de vestir y la usó despues S. M. la Reina Doña Ysabel 2ª para comedor, se trasladó á ella con todos los concurrentes; y habiendo dicho que al lado izquierdo de la chimenea de dicha pieza es donde se encontraria la caja oculta que contenia las alhajas, la cual era de dos pies y medio de largo y dos de alto, se quitaron las molduras y medias cañas de la pared, asi como la ropa de seda que la cubria, abriendola por su distancia media los albañiles, y no se descubrió en ella mas que la fábrica antigua de su primitiva construccion. Ygual operacion se hizo en la pared de la derecha de dicha chimenea por si casualmente estuviesen equivocadas las señas de derecha ó izquierda puesto que tanto insistia en su certeza la interesada, y tampoco se encontró nada, á pesar de que dicho lienzo de pared fue tambien reconocido por la parte del Trascuarto. Ultimamente por indicacion de la denunciante se reconocieron tambien pieza por pieza todas las de la parte de Oriente por si en ellas encontraba algun punto interesante que designar y nada dijo, habiendo sucedido lo mismo con las habitaciones del segundo piso de Palacio que formaban el taller del Sr. Dn Carlos 4º, á las cuales subió y reconoció una por una, sin haber hecho en su virtud designacion de ninguna especie. En vista de lo cual y convencida la interesada de que nada se encontraba de cuanto ella habia creido, se dió por concluido el acto de reconocimiento*".

Esta exploración frustrada debió de servir de escarmiento definitivo, pues no se tiene constancia de que la Real Casa volviera a permitir que se horadara ninguno de los palacios reales para la búsqueda de tesoros.

El platero catedralicio Juan de Jarauta Zapata. Estudio de sus obras en el III Centenario de su muerte (1717-2017)

JUAN JOSÉ LLENA DA BARREIRA

Con motivo de la conmemoración del III Centenario de la muerte de Juan de Jarauta Zapata (1664-1717), maestro platero de la Catedral Primada, se hace patente la necesidad de un estudio pormenorizado de su andadura profesional[1]. Junto con otro artículo pendiente de publicación donde abordamos los aspectos biográficos del artífice[2], presentamos este estudio sobre las noticias documentales y artísticas de su obra.

1. Jarauta, platero catedralicio

A 1 de febrero de 1694, Juan de Jarauta Zapata obtenía el cargo de platero catedralicio de la *dives toletana* por nombramiento del arzobispo don Luis Manuel Fernández-Portocarrero[3], ejerciéndolo hasta su fallecimiento el 30 de junio de 1717[4]. Es lógico pensar que todo platero afincado en Toledo quisiera obtener este puesto, no

---

1 El presente trabajo recoge parte de la investigación realizada por el autor de este artículo y dirigida por José Manuel Cruz Valdovinos bajo el título *En torno al arte de platería en Toledo. La familia Jarauta en los siglos XVII y XVIII*. Fue presentado en la UCM como TFM en 2011 para la maestría de Estudios avanzados en Historia del Arte Español (Registro Territorial de la Propiedad Intelectual. Comunidad de Madrid. Número de referencia de 12/056126.6/11).

2 Nos referimos al artículo de J.J. LLENA DA BARREIRA, "Trayectoria vital del platero Juan de Jarauta Zapata en el III Centenario de muerte (1717-2017)", que saldrá en el nº 5 de la revista *Ars & Renovatio*.

3 Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo (ABCCT). Obra y Fábrica 1694, f. 76. Jarauta sucedió en el puesto a José Fernández-Gamonal, que falleció a 22 de enero de 1694.

4 J.M. PRADOS GARCÍA, *Los Tomé: una familia de artistas españoles en el siglo XVIII*. Madrid, 1991 [Tesis inédita], p. 797.

ya por la insignificante cantidad de los cinco mil maravedís de salario anual asignados al titular[5], sino por el cobro de las hechuras que se realizasen por blanquecer la plata, la reparación de piezas o la creación de nuevas alhajas. Además, si repasamos los maestros del arte que ocuparon el cargo antes y después de Jarauta, veremos que casi todos son de primera línea dentro del foco toledano, lo que nos ayuda a hacernos una idea de la categoría profesional de aquellos que desempeñaron este papel en la Primada[6].

Nuestro objetivo primordial es abordar toda obra nueva llevada a cabo por nuestro artífice durante estos años al amparo de la institución, bien por renovación de piezas antiguas o por encargo de obra nueva, pero antes queremos apuntar otras consideraciones sobre la conservación del tesoro catedralicio. El cuidado de la plata implicaba, además de su limpieza, la reparación de aquellas piezas o fragmentos quebrados por el uso y el paso del tiempo[7]. Según los registros anotados por el contador mayor, todos los años se blanquecían las piezas litúrgicas coincidiendo con los preparativos de la Semana Santa, por cuya labor se disponían mil reales aparte del salario anual, abonados en diferentes partidas al platero[8]. En ocasiones, por motivos puntuales como la remodelación de una capilla, se requería la limpieza de una determinada obra, como veremos más adelante. En cuanto a las intervenciones en piezas ya existentes dentro del tesoro catedralicio, fueron cuantiosas las ejecutadas por Jarauta, tal y como observamos en las denominadas *quentas del platero*[9]. Pero

---

5 J.M. PRADOS GARCÍA y J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Juan Antonio Domínguez, platero de la catedral de Toledo”, en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Zaragoza, 1984, p. 293. El salario base por el oficio de platero catedralicio se mantuvo en los 5000 maravedís al menos de 1600 a 1825.

6 Con anterioridad a Juan de Jarauta ocuparon el puesto Antonio Pérez de Montalto (fallecido a 12 de julio de 1685, ABCCT. Obra y Fábrica 1685, f. 71), Miguel Pérez de Montalto (de 1685 a 1688, ABCCT. Obra y Fábrica 1688, f. 71v.) y José Fernández-Gamonal (de 1688 a 1694, ABCCT. Obra y Fábrica 1694, f. 76). Y a la muerte de nuestro artífice, lo fueron su hermano, Lorenzo de Jarauta (de 1717 a 1732, ABCCT. Obra y Fábrica 1732, f. 80v), Juan Antonio Domínguez (de 1732 a 1749 ABCCT. Obra y Fábrica 1732, f. 79) y después Manuel de Bargas Machuca, primero como interino entre agosto y octubre de 1732 por ausencia de Lorenzo Jarauta (ABCCT. Obra y Fábrica 1732, f. 213), y posteriormente tras la muerte de Domínguez en 1749, con quien además trabajó conjuntamente entre 1739 y 1743.

7 J. RIVAS CARMONA, “Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia”. *Imafronte* nº 15 (2000), p. 293.

8 ABCCT. Obra y Fábrica 1703, f. 100. Este tipo de partidas se repiten cada año de 1694 a 1717.

9 Las piezas más importantes que fueron intervenidas por Jarauta fueron: Varas de celador y un cáliz de la capilla del Santo Sepulcro (1694); juego de vinajeras de la capilla de la Torre, la lámpara grande le la capilla de Nuestra Señora del Sagrario y seis cetros de canónigos (1695); el brasero grande regalo de la Reina madre, doña Mariana de Austria, los blandones grandes del cardenal Zapata y los blandones del altar de Nuestra Señora del Sagrario (1698); varias figuras de ángeles del Trono viejo de Nuestra Señora del Sagrario (1699); la cruz de uso procesional (1700); unas sacras, la cruz de plata empleada en el altar del Sagrario y los candeleros dorados de los ricos (1701); la cruz del guión dorado y la lámpara de Nuestra Señora de la Estrella (1702); el cáliz dorado de la capilla de la torre (1703); el blandón de Santiago de los Caballeros, un aguamanil del Sagrario, y un blandón de los seisavados (1706); juego de crismeras de plata para los santos Óleos (1707); un incensario con su cazoleta y cinco cadenas (1708);

cuando el deterioro era de mayor magnitud, se fundía la pieza entera para su reelaboración, suponiendo un gasto extra que debía ser aprobado por el obrero mayor de la catedral[10]. La renovación de piezas antiguas y la realización de otras encargadas expresamente a Jarauta, serán a continuación objeto de este estudio.

Muchas de las piezas documentadas no han llegado a nuestros días, principalmente por el expolio sufrido en la catedral durante diferentes episodios históricos[11]. A la destrucción de obras se suman las nuevas corrientes estéticas que durante la segunda mitad del XVIII ocasionaron la renovación de piezas antiguas. Por ello, de todas las obras nuevas realizadas por el artista para la Catedral, trece en total, sólo se conserva actualmente una reconocida con seguridad. Dentro de las piezas de menor tamaño, encontramos la factura de varios objetos como por ejemplo la renovación completa de una *vara de celador* realizada en 1694[12], una *vara de pertiguero* documentada en 1695[13], un *copón* renovado en 1702[14], un *incensario* en 1711[15] y una *palmatoria* de plata fechada en 1712. No tenemos constancia de los libramientos en reales o maravedís de todas estas piezas porque se pagaron junto con los aderezos y renovaciones que se hacían a lo largo de cada año. Caso distinto es el de la composición en 1695 de una *caja de plata* para portar la efigie de un Cristo del mismo material a Madrid por mandato directo el cabildo mayor[16]. No tenemos más noticia que la fecha la factura y el coste de la misma. Pero no fue la única pieza de estas características realizada por Jarauta. Dos años más tarde diseñó una nueva *caja de plata* para portar desde Madrid al santo Niño de Nuestra Señora del Sagrario, que se encontraba en la Capilla personal del Rey en el Alcázar[17]. Esta relación de la Patrona

los blandones de pie redondo (1711); un aguamanil y varios candeleros y ciriales (1713); la cruz y un candelero de la capilla de la torre junto a seis cetros de los ricos (1714); dos varas que sirven en el Ochavo para alcanzar las reliquias, una de las lámparas del Coro, un jarro dorado y el aguamanil con forma de piña (1715). Todos estos datos han sido obtenidos de los Libros de Obra y Fábrica comprendidos entre 1694 y 1717 (ABCCT).

10 L. SANTAOLAYA HEREDERO, *La obra y fábrica de la Catedral de Toledo a fines del siglo XVI*. Toledo, 1979, p. 22.

11 Durante la invasión francesa fueron muchas las piezas de plata sustraídas, llevadas a Madrid y fundidas en la Casa de la Moneda. Al igual que durante la Guerra Civil. Para saber qué obras se guardaban antes del enfrentamiento ver la obra del C. DE CEDILLO, *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*. Toledo, 1991 (Con apuntes de M. REVUELTA TUBINO).

12 ABCCT. Obra y Fábrica 1694, f. 224.

13 ABCCT. Obra y Fábrica 1695, f. 205.

14 ABCCT. Obra y Fabrica 1701, f. 206.

15 ABCCT. Obra y Fábrica 1710, f. 205. "*En 27 de febrero de 1711 se pessó un incensario para hazerle nuevo y pessó cinco marcos, una onza y media ochava*". No consta la fecha y el peso de la pieza en las cuentas de 1710, pero en uno de los libramientos de 1711 podemos leer lo siguiente: "*[…] y se adbierte aver entregado dicho platero el incensario nuevo que se cita en la quenta que se ajustó el 2 de septiembre de dicho año de 1711. Y queda pagado de toda la plata y oro que ha puesto*" (ABCCT. Obra y Fábrica 1711, f. 100).

16 ABCCT. Obra y Fábrica 1695, f. 113.

17 ABCCT. Obra y Fábrica 1697, f. 205. "*En 30 de henero de 1697 se pesaron diferentes piezas de plata que […] se an hecho nuebas para la caja en que se a de traer de Madrid el Niño de Nuestra señora del Sagrario que se alla en la capilla de su Majestad. Y pesó [todo] seis marcos, quatro onzas y tres ochabas*". Sumando las tachuelas, clavos y botones la pieza pesó 8 marcos y 3 ochavas. El empleo de

de Toledo con la familia real en tiempos de Carlos II, pudiera deberse a las temporadas que tanto la madre como la segunda esposa del monarca pasaron en la ciudad. Además, no debemos olvidar que el cardenal Portocarrero estuvo estrechamente relacionado con los asuntos de estado durante los años finiseculares[18], pudiendo enviar a su Majestad este presente para ornato de su capilla personal durante alguna celebración religiosa o incluso como objeto devocional.

La única pieza conocida en la Catedral cuyo marcaje nos confirma la autoría de Jarauta es un *acetre de plata* para agua bendita realizado en 1699. La pieza se compone de un caldero con ocho bocados, cuello decorado con racimos de uvas y una granada rematado por festones de hojas trabajados en relieve, panza de perfil convexo con gallones alternados por arcos que se desarrollan en la parte superior, pie circular con zona lisa sobre dos molduras circulares y un asa simple semicircular hecha de una sola pieza[19]. Presenta el marcaje completo en la parte superior de uno de los gallones, con la marca de la localidad (la inicial T con la o sobrepuesta, bajo la cual se dispone el año [16]88), punzón del marcador (JV.DECAVA/NILLAS), y la marca de artífice ([...]DEXA/RAV[...], se presenta frustra, perdiéndose la inicial del nombre y el final del apellido. La D y la E de la línea superior van ligadas). Se empleó la plata de otro acetre anterior estimado en 10 marcos y 7 onzas que le fue entregado el 7 de marzo de 1699 por don Francisco Franco Cantero, canónigo obrero de la Catedral. Y la nueva pieza se entregó acabada el 1 de junio de ese año con un peso de 10 marcos, 3 onzas y 6 ochavas, estimando las hechuras a 3 ducados el marco de plata[20].

Ese mismo año se dedicó a la realización de *cuatro zócalos de plata* para los ramilletes de naranjos ubicados en el carro procesional de Nuestra Señora del Sagrario, terminados en agosto de 1699[21]. Curiosamente años más tarde (concretamente en 1722) será su hermano, Lorenzo de Jarauta quien renueve los cuatro ramilletes de los naranjos[22]. Además, estos zócalos serán un preámbulo de las futuras obras diseñadas para mayor ornato de esta Patrona toledana. Nos referimos a las gradas monumentales que se situarán en el altar del Sagrario años más tarde, y que ya en 1699 estaban en mente del Cabildo[23].

---

planchas de plata, seguramente decoradas con la técnica del relevado, se hace evidente en estas y otras piezas de Jarauta. En este caso se compondría de seis planchas (una como base, otra para la cubierta y cuatro para los laterales) vertebradas en un alma de madera y unidas entre sí por cantos de plata y tachuelas del mismo material.

18 F. MARTÍNEZ GIL, "El antiguo régimen", en AA.VV. *Historia de Toledo*. Toledo, 1997, p. 402.

19 Agradecemos a Prado López y al Departamento de Patrimonio de la Catedral los datos aportados.

20 ABCCT. Obra y Fábrica 1699, f. 205v.

21 Ibídem.

22 ABCCT. Obra y Fábrica 1722, f. 105.

23 ABCCT. Obra y Fábrica 1699, f. 205v. En el ajuste de la cuenta de 1699 se puede leer: "*Y se advierte no se le ha pagado […] el trabajo de hazer las planchas de plata para el aderezo que se pretende hazer en el Trono de Nuestra Señora*".

También se constata la ejecución de varias *lámparas* de plata para diferentes espacios del gran templo como son el trasaltar mayor o la venerada capilla de la Descensión de la Virgen. El encargo de este tipo de piezas estuvo relacionado con trabajos similares realizados por Jarauta anteriormente, como el juego de seis lámparas de plata para el altar de la Virgen de la Esperanza hechas en el año 1701 por encargo de la parroquia de san Cipriano de Toledo, del que hablaremos[24]. Al parecer la calidad de estas piezas le condujo a la realización de otras tres lámparas para la mencionada iglesia parroquial durante el transcurso de ese mismo año[25]. No sería de extrañar que después de perfeccionar la técnica, el platero plantease la renovación de algunas de las lámparas situadas en las capillas catedralicias, previa consulta con el obrero y el aparejador mayor. De este modo, ya en 1703 recibió la orden de renovar por entero la antigua *lámpara del Santísimo* situada en el Trasaltar, precisamente donde pocos años después se levantaría el Transparente[26]. Y allí se mantuvo hasta el comienzo de las obras de dicho espacio, motivo por el cual la lámpara de Jarauta fue fundida y renovada siguiendo los diseños de Narciso Tomé para mantener una armonía estética con el nuevo espacio[27].

El hecho de que en 1704 estuviera renovando por entero otra de las lámparas de la Catedral, en este caso la denominaba *lámpara de la batalla de Orán*, indica que la primera tuvo gran aceptación y más si tenemos en cuenta el valor tanto material como simbólico de esta obra[28]. La realización de la pieza, considerablemente grande, le significó casi ocho meses de trabajo hasta que fue entregada a comienzos de 1705[29]. Actualmente no queda constancia de la obra, aunque parece ser que a fines

24 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus parroquias*. Toledo, 1920, p. 146.

25 Ibídem.

26 ABCCT. Obra y Fábrica 1703, f. 205v. Juan de Jarauta se llevó el 17 de abril el cuerpo sin las cadenas de lámpara antigua. Para finales de julio ya debía de tenerlo terminado, por lo que se llevó las seis cadenas grandes y las tres chicas junto con su pabellón para hacerlas nuevas. El 24 de septiembre se anotó la entrada del cuerpo principal de la lámpara junto a las cadenas y el pabellón de hechura nueva, sumando un total de 57 marcos, 6 onzas y 7 ochavas. Cobró por las hechuras 46 reales y tres cuartillos el marco trabajado, tal y como consta en el siguiente pago: "*En 22 de noviembre de 1703 se libraron a Juan de Jarauta platero desta sancta Yglesia dos mil seiscientos y ochenta y nuebe reales y veinte y un maravedís de vellón que […] han importado los aderezos de plata que ha hecho y hechuras de la lámpara de las espaldas del Santíssimo que se deshizo el cuerpo y bolbió a hazer a razón de a quarenta y seis reales y tres quartillos por mano de hechura que todo se ha executado en el terzio que cumplió fin de agosto pasado del presente año […]*" (Ibídem, f. 101v).

27 J.M. PRADOS GARCÍA, ob. cit., pp. 313-115. Se incluyen noticias sobre la lámpara de Jarauta, de la realizada por Narciso Tomé y la compuesta por Manuel de Bargas Machuca en 1753 tras haberse hecho añicos contra el suelo la anterior.

28 Esta lámpara estuvo situada desde el siglo XVI en la denominada Capilla Mozárabe, construida por el cardenal-arzobispo don Francisco Jiménez de Cisneros, alumbrando el fresco de la Batalla de Orán de 1510, realizado por Juan de Borgoña (C. DE CEDILLO, ob. cit., p. 177). Se tiene conocimiento de algunas reformas ideadas por orden del cardenal Portocarrero a comienzos del siglo XVIII, siendo entonces cuando se renovó la antigua lámpara por Jarauta. (M. REVUELTA TUBINO, *Inventario artístico de Toledo*: *La Catedral primada*. Tomo II, volumen II. Madrid, 1989, p. 119).

29 ABCCT. Obra y Fábrica 1703, f. 205. Incluye cuentas del platero correspondientes al año 1704, de donde obtenemos los siguientes datos: Jarauta comenzó a llevarse el 21 de abril la "*lámpara*

del siglo XVIII estaba situada entre el Coro y el Altar mayor[30]. Ahora bien, entre la colección de diseños custodiados en el Archivo de la Catedral, encontramos el de una lámpara votiva formada por una gran bolla convexa rematada de una moldura cilíndrica labrada con torres y puertas almenadas a modo de muralla. Consta de un remate inferior con forma de perilla que sale de un cuerpo convexo de menor diámetro que el cuerpo superior, todo ello decorado con motivos vegetales. La lámpara pende de cinco cadenas sin esbozar, que unen el cuerpo de colgar al cuerpo principal por unos remaches con forma de portones amurallados. Y el manípulo o cuerpo de colgar, de forma acampanada y remate con moldura, presenta motivos vegetales de hojas de acanto, al igual que la bolla del cuerpo principal[31]. No solamente el trazado de este boceto es muy similar a las lámparas realizadas para la parroquia de San Cipriano, sino que la descripción de la lámpara de Orán renovada por Jarauta concuerda a la perfección con el *diseño nº 11* (lám. 1) conservado en el archivo catedralicio, tanto el detalle de pabellones y almenas como en la circunstancia de contar, tanto el diseño como la descripción, con cinco cadenas. Por ello, sospechamos que el dibujo anónimo no es sino el proyecto presentado por Juan de Jarauta al obrero mayor para la renovación de dicha pieza en mencionado año de 1704.

La tercera pieza de este tipo realizada por Juan de Jarauta fue la *lámpara para el altar de Nuestra Señora de la Piedra*, que corresponde con la capilla de la Descensión, adherida a uno de los pilares de la nave lateral del lado del Evangelio[32]. Al tratarse de una obra de menor importancia y tamaño, solo sabemos que tardó en renovarla un mes, entre el 23 de marzo y el 22 de abril de 1717, fecha de la entrega de la nueva pieza[33].

---

vieja de castillos por la batalla de Orán", junto con parte de los castillos y las cinco cadenas (cuatro chicas y una grande) de dicha pieza. En 4 de agosto se pesaron otras piezas como tornillos y anclajes; en 15 de septiembre se llevó lo restante de los castillos de plata junto con las "*almenas*" y el pabellón. Para el 11 de diciembre de 1704 consta que tanto el cuerpo principal de la lámpara como las cadenas estaban concluidos. Y ya el día 13 de enero de 1705 se pesó toda la plata de la lámpara nueva en 127 marcos y 6 onzas, de los cuales 71 marcos y 3 onzas fueron añadidos de plata nueva por Jarauta. No figura de la estimación por hechuras.

30 ABCCT. Caja inventarios nº 39, *Inventario del cardenal Lorenzana 1790*, f. 174v. "*Otra lámpara de plata grande con su pavellón, cercada de una muralla, la vacía de torreones y castillos sobre la falda. Tiene cinco cadenas y otras cinco para el lamparín, el vaso es de plata calado. La qual sirve entre coros. Pesa ciento veinte y dos marcos y cinco onzas*". Posiblemente la lámpara fue trasladada a los coros en 1787, tras terminar las reformas por mandato del cardenal Lorenzana. Dato extraído del M. REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario artístico de Toledo capital*. Tomo I. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 119.

31 A. FERNÁNDEZ COLLADO, A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ e I. CASTAÑEDA TORDERA, *Los diseños de la Catedral de Toledo. Catálogo de diseños arquitectónicos, artísticos, topográficos y textiles*. Toledo, 2009, p. 21. El diseño esta realizado con tinta sepia sobre papel y mide 312 x 216 mm. El archivo de la Catedral lo tiene catalogado como siglo XVII, pero de ser obra de Jarauta lo fecharíamos entre 1703 y 1704.

32 C. DE CEDILLO, ob. cit., p. 150.

33 ABCCT. Obra y Fábrica 1717, f. 206.

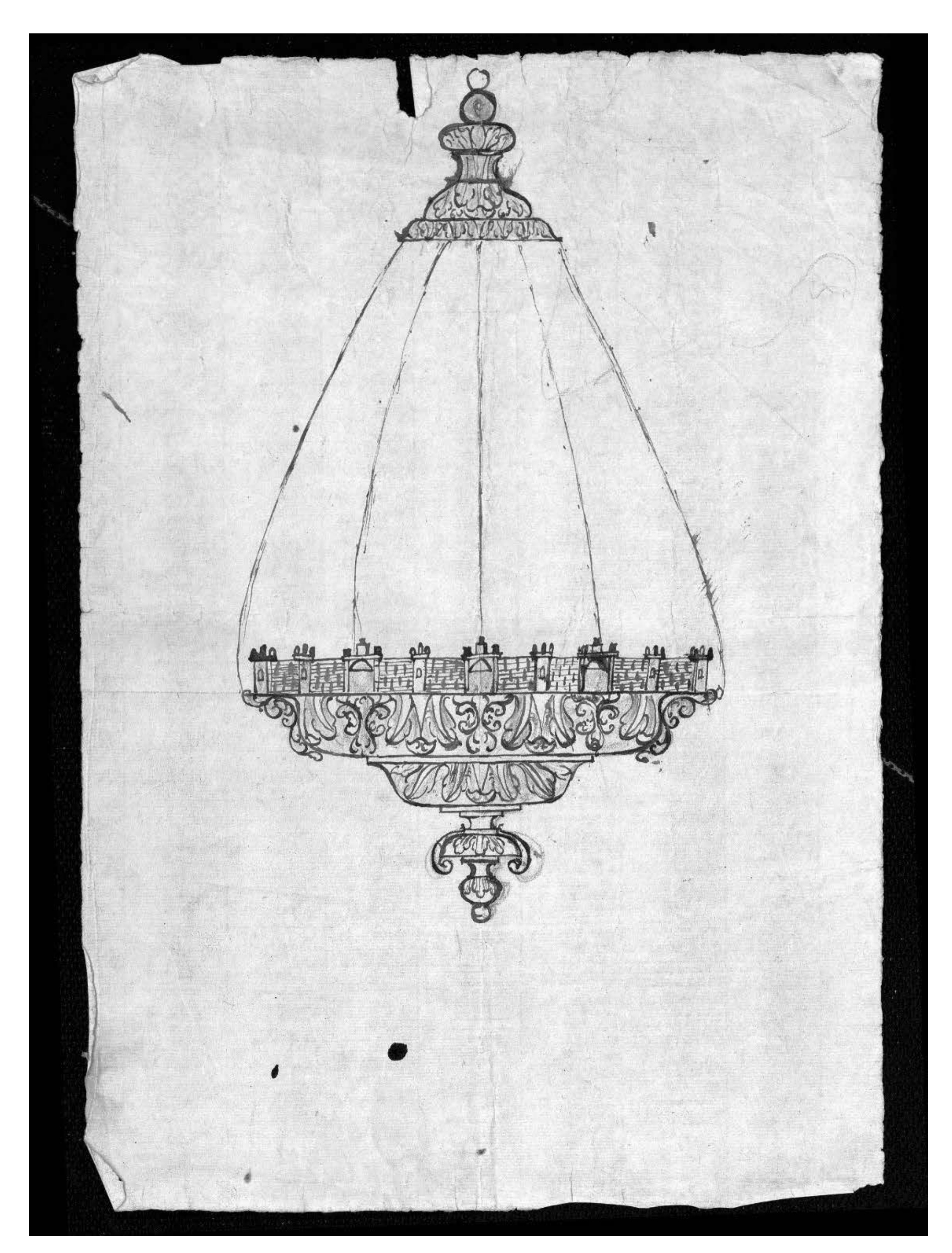


LÁMINA 1. *JUAN DE JARAUTA ZAPATA «El viejo». Proyecto para la lámpara de la Batalla de Orán (1704). Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo, Toledo.* [©Archivo y Biblioteca capitulares de la Catedral de Toledo].

Pero sin lugar a dudas uno de los encargos más relevantes que llevó a cabo Juan de Jarauta fue el de añadir un *zócalo escalonado en el trono de la Virgen del Sagrario*. La gran devoción a Nuestra Señora del Sagrario fue motivo de numerosas donaciones y reformas para ornato y grandeza de la capilla que lleva su nombre. Algunos autores ya probaron la devoción del Cardenal Portocarrero a la Virgen del Sagrario al estudiar los obsequios que donó dicho prelado para su ornato, como manillas de aljófar y diversas joyas ricamente guarnecidas[34]. El trono donde se asienta actualmente fue terminado el año 1677 y es obra del florentino Virgilio Fanelli, sustituyendo otro anterior de madera dorada y policromada diseñado por Herrera Barnuevo[35]. A fines del año 1709 el Cabildo de la sede vacante plantea realizar una serie de obras en el trono de Nuestra Señora del Sagrario, encomendando la realización de un nuevo zócalo de mayor envergadura compuesto por cuatro gradas de plata sobre el cual disponer la obra de Fanelli. Juan de Jarauta fue el artífice que llevó a cabo esta obra a lo largo del primer semestre de 1710. Al tratarse de una obra de ampliación y mejora aparecen dentro del partido del Sagrario varios pagos por la compra de plata a diferentes particulares[36]. Una vez la plata era adquirida, el receptor efectuaba su entrega a Jarauta para la realización de las diferentes piezas que componían cada grada[37]. Para el mes de agosto la obra ya estaba concluida y según parece estaba compuesta de planchas sustentadas mediante tachuelas y tornillos de plata en un armazón oculto, posiblemente de madera. Desconocemos cuáles eran los motivos decorativos, pero suponemos que serían roleos, formas vegetales y medallones trabajados con la técnica del relevado, de uso habitual en la escuela toledana a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII[38]. Es interesante la carta de pago de las obras del zócalo donde aparte de satisfacer las hechuras por cada marco de plata a 3 ducados el marco trabajado, por mandato directo del Cabildo catedralicio en sesión del 23 de agosto se le hicieron a Juan de Jarauta entrega de 602 reales y 12 maravedís "*en consideración de lo bien que ha hecho dicha obra, y del mucho trabajo que en ella se ha tenido*"[39]. Motivados por las nuevas corrientes estéticas de

34 A. FERNÁNDEZ COLLADO, "Los regalos del Cardenal Portocarrero a la Virgen del Sagrario", en *Toletum. Homenaje a don Julio Porres Martín Cleto*. Toledo, 2007, pp. 427-450; I.J. GARCÍA ZAPATA. "Alhajas, ropas y el trono de la Virgen del Sagrario, obra del platero italiano Virgilio Fanelli". *Toletana Cuestiones de teología e historia* nº 29 (2013), pp. 273-307.

35 F. PÉREZ SEDANO, *Notas del archivo de la Catedral de Toledo*. Colección "Datos documentales inéditos para la historia del arte español". Volumen I. Madrid, 1914, p. 108.

36 ABCCT. Obra y Fábrica 1710, ff. 101-103. Nos referimos al racionero don Pedro González, el escribano del número Juan Ximénez de Hoco, o el reverendo don Blas de Anguita, entre otros.

37 ABCCT. Obra y Fábrica 1710, f. 205.

38 M.P. PÉREZ MARTÍNEZ, *Orfebrería toledana*. Toledo, 1983, p. 37.

39 ABCCT. Obra y Fábrica 1710, f. 103. La carta de pago dice así: "*En 29 de agosto de 1710 se libraron a Juan de Jarauta, platero de esta santa yglesia quatro mil ciento y doze reales y ocho maravedíes de vellón, que valen 139.816 maravedíes en esta manera: los 3.509 reales y 30 maravedís por razón de las hechuras de 134 marcos, 7 onzas, 4 ochavas y media de plata que han entrado en la obra nueva que se ha hecho en el zócalo del trono de Nuestra Señora del Sagrario, a razón de tres ducados por marco, aviéndole entrado para ella la plata de esta obra; y los 602 reales y 12 maravedíes restantes por los mismos que importan 40 pesos de a quinze, que por decreto del ylustrísimo Cavildo sede vacante del 23*

estilo rococó de mediados del XVIII, en 1742 el platero Juan Antonio Domínguez renovó una de las gradas de Jarauta -concretamente la superior, según atestiguan las fotografías de finales del siglo XIX-. Y siguiendo los mismos pasos, Manuel de Bargas Machuca renovó las tres restantes ya en 1756[40]. Esta última remodelación del zócalo es la que aparece detallada en numerosas descripciones, como por ejemplo el ya citado inventario mandado hacer por el cardenal Lorenzana y Butrón[41]. Pese a no quedar nada de la obra, según noticia aportada por Laura Illescas en la base del trono se conserva la marca del artífice[42]. Posiblemente la marca sea fruto de los aderezos llevados a cabo en el Trono de Fanelli por Jarauta tras terminar el zócalo escalonado para el trono de Nuestra Señora del Sagrario, constando un estipendio a su favor por dichos aderezos[43].

Hasta aquí hemos hablado de las piezas documentadas en el archivo de la Obra y Fábrica de la Catedral, pero hay una pieza más que debemos incluir como atribuida a Jarauta. Se trata del *Libro de apuntamientos de Coro* custodiado a comienzos del siglo XX en la capilla de los Reyes Nuevos. Más que un libro se trataba de un estuche de plata con dos tablas internas que formaban espacios pequeños donde se introducían los apuntamientos. Según Ramírez de Arellano era obra de finales del siglo XVII y su autor Juan de Jarauta con total probabilidad[44], pero no hemos encontrado referencia documental al respecto.

Antes de concluir con la labor de Juan de Jarauta como platero catedralicio, vemos conveniente dar unas pinceladas en torno a los salarios anuales que fue recibiendo en función de sus trabajos. Como cabe esperar, hubo ciertos años de mayor actividad para nuestro artífice, lo que se refleja en los estipendios por aderezos y obras nuevas. De los veintitrés años ejerciendo el oficio, fue en 1698, 1703, 1705, 1710, 1714 y 1715 cuando recibió los más sustanciosos finiquitos por su actividad al servicio de la Catedral, destacando 1710 como el más fructífero con diferencia, pues recibió una suma de 11581 reales con 10 maravedís. Son precisamente en los que se realizan las obras de mayor trascendencia, como las *lámparas del Santísimo* y *de la Batalla de Orán*, o la remodelación del *zócalo para el trono del Sagrario*. La cantidad recibida esos años asciende de los 5500 reales y en ella se une tanto el limpiado

---

deste presente mes con vista de dicha quenta, mandan se de a dicho platero en consideración de lo bien que ha hecho dicha obra, y del mucho trabajo que en ella se ha tenido, como por menor se expresa en la quenta que va con la libranza".

40 J.M. PRADOS GARCÍA, ob. cit., pp. 1480-1481.

41 ABCCT. Caja inventarios nº 39, Inventario del Cardenal Lorenzana 1790, f. 167v. "*Además tiene dicho trono* [de Nuestra Señora del Sagrario] *su Gradería que se compone de onze piezas de varios tamaños, chapadas de plata blanca con molduras de lo mismo, por la parte de delante forma tres gradas del largo de la mesa del Altar, y por cada uno de los costados hace quatro gradas, las quales no han podido pesarse por estar actualmente sirviendo, y sobre madera*".

42 L. ILLESCAS DÍAZ, "Juan de Jarauta: su paso por la Ciudad Imperial", en M.M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (coords.), *Las artes de un espacio y un tiempo: el Setecientos borbónico*. Murcia, 2014, p. 372.

43 ABCCT. Obra y Fábrica 1710, f. 104v.

44 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915, p. 420.

de la plata, los aderezos y reformas de piezas defectuosas y las hechuras de nuevas piezas. En cuanto a la estimación del trabajo en cada una de las piezas, la escasa documentación al respecto no nos permite hacer una valoración general. Sabiendo que el valor de las hechuras por algunas piezas alcanzó los treinta y tres y los cuarenta y seis reales por marco de plata, entra dentro de los parámetros establecidos para otros encargos de la Catedral durante las siguientes décadas del siglo XVIII[45]. Pese ello, en general los precios de las hechuras durante el Seiscientos se redujeron espectacularmente respecto al XVI, siendo usual cobrar por ellas la mitad del valor del material[46]. Y sabiendo que desde 1686 el precio del marco de plata ascendió a los 81 reales, vemos como la estimación las hechuras de Jarauta se ajustaron precisamente a esos parámetros valorados en la mitad del coste del material.

2. Otros encargos documentados

El reconocimiento alcanzado por el artífice a lo largo de los años se hace patente ya desde su primer nombramiento como mayordomo de la cofradía de San Eloy[47] y como platero titular de la Primada[48]. Pero será durante la primera década del siglo XVIII cuando su prestigio sea un hecho reconocido, gracias a encargos procedentes de iglesias situadas tanto en Toledo como en localidades fuera del círculo local.

Arrancamos con los trabajos ejecutados en el obrador de Juan de Jarauta por encargo de parroquias y conventos, donde encontramos desde *lámparas* a juegos de *candeleros* o *azafates*. Se realizaron objetos litúrgicos como *conchas bautismales*, una *cruz procesional* o incluso *atriles* de plata para los misales, a la par que encontramos ejemplos de piezas eucarísticas como un *copón* y una gran *custodia* para la iglesia de la Asunción de Almansa, en Albacete.

Comenzamos con el encargo procedente de la Iglesia de San Cipriano ya mencionado, para la cual se solicitó la renovación de *tres lámparas de plata* destinadas a la iluminación del presbiterio, las cuales seguramente sirvieron de ensayo para la realización inmediata de las *seis lámparas* que alumbrarían el altar de Nuestra Señora de la Esperanza, cuya imagen se venera aun hoy en dicha iglesia. El total de las nueve lámparas se realizó seguramente entre 1700 y 1701, siendo este último año cuando figura el pago por las hechuras[49]. Sabemos que seis de las nueve lám-

45 A este respecto ver las apreciaciones hechas sobre las obras de Juan Antonio Domínguez en J.M. PRADOS GARCÍA y J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 291-312.

46 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (dir.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 110.

47 Archivo Municipal de Toledo (AMT). Cofradía de San Eloy, Caja 1, nº 1, *Libro registro de Acuerdos (1639-1712)*, f. 153v. Elección de Juan de Jarauta junto a Francisco López-Ortiz como mayordomos desde junio de 1689 a junio de 1690.

48 ABCCT. Obra y Fábrica 1694, f. 80.

49 R. RAMÍREZ DE ARELLANO. *Catálogo de artífices...* ob. cit., p. 146. Para la compostura de las nueve lámparas se hizo entrega de 99 marcos, 4 onzas y 6 ochavas de plata al platero, repartidos en once lámparas viejas, seis albahaqueros y un azafate redondo. La obra entregada pesó 98 marcos y 6 ochavas, y recibió por sus hechuras un total de 44814 maravedís -equivalentes a 1318 reales-, lo que

paras eran las que iluminaban el altar de la citada Imagen precisamente porque en la actualidad se conserva una de ellas, donde se puede leer la siguiente inscripción: "*ESTA ES LA LÁMPARA QUE NUESTRA SEÑORA IÇO EL MILAGRO DE ENCENDERLA. 1701*"[50]. A raíz de la fecha deducimos que se trata de una de las lámparas realizadas por Jarauta. Como agradecimiento por este encargo, nuestro artífice entregó a la fábrica de la iglesia de San Cipriano un *azafate* ovalado trabajado a cincel[51].

Hay documentadas varias *conchas bautismales* de plata confeccionadas por Jarauta durante los primeros años del Setecientos. La primera de ellas es la cocha para la iglesia de San Cipriano, de 1701, por la cual se pagaron 88 reales y 17 maravedís de hechura[52]. Un año más tarde, recibió el encargo de otra concha bautismal para la iglesia de San Nicolás de Toledo[53], parroquia de la que había sido feligrés nuestro artífice hasta 1698. Por último, en 1705 se le encargó una concha de plata nueva de la iglesia de San Antolín[54], seguramente avalado por la hechura de los dos ejemplares anteriores. Las tres piezas se conservan, las dos primeras en sus respectivos templos y la tercera seguramente sea el ejemplar conservado en la colección Hernández-Mora Zapata, donde se aprecia el punzón del marcador, Juan de Cabanillas, y la estética artística de las otras dos conchas de Jarauta[55].

Tres años más tarde, en 1708, el artífice realizó para la Iglesia de San Antolín un juego de *seis candeleros* de pie alto con su *cruz de altar* de plata, por cuya hechura recibió un libramiento de 7975 maravedís[56]. La obra nueva pesó en total 26 marcos, 5 onzas y 5 ochavas, por lo que el valor de las hechuras fue excesivamente bajo, aproximadamente 9 reales por marco. Pero sabiendo que recibió de la fábrica 38 marcos, 7 onzas y 4 ochavas para su realización es de suponer que se le rebajase el precio de la plata que no se empleó. Aunque no tenemos constancia de su existencia, en la sacristía de la iglesia de San Salvador se conservan dos candeleros del siglo XVIII procedentes de San Antolín, que pudieron ser parte de este conjunto de seis[57].

---

supone una estimación de las hechuras a 13 reales por marco de plata trabajado, una cifra bastante baja para lo acostumbrado.

50 M. REVUELTA TUBINO (dir.), ob. cit., p. 245.

51 M. REVUELTA TUBINO (dir.), ob. cit., p. 245. A diferencia de las lámparas, el azafate no aparece reflejado en el Inventario artístico realizado en 1983.

52 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices...* ob. cit., p. 146.

53 Ibídem. Corroboramos que no se conservan los libros de fábrica del Archivo parroquial de San Nicolás por lo que no podemos documentar la obra.

54 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices...* ob. cit., p. 147.

55 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, p. 62. En la colección Hernández-Mora Zapata se conserva una concha bautismal -marcada por Juan de Cabanillas con su punzón personal y el de la localidad- que podría tratarse de este ejemplar realizado por Jarauta para la iglesia de San Antolín. Curiosamente en el asa encontramos la cabeza de querubín, del mismo modo que en la concha de la iglesia de San Cipriano.

56 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Las Parroquias de Toledo. Nuevos datos de estos Templos sacados de sus archivos*. Toledo, 1921, p. 39. La iglesia de San Antolín sufrió hasta un total de tres traslados en el siglo XVIII, lo que imposibilita saber si alguna de las piezas de Jarauta sobrevivió.

57 M. REVUELTA TUBINO (dir.), ob. cit., p. 312.

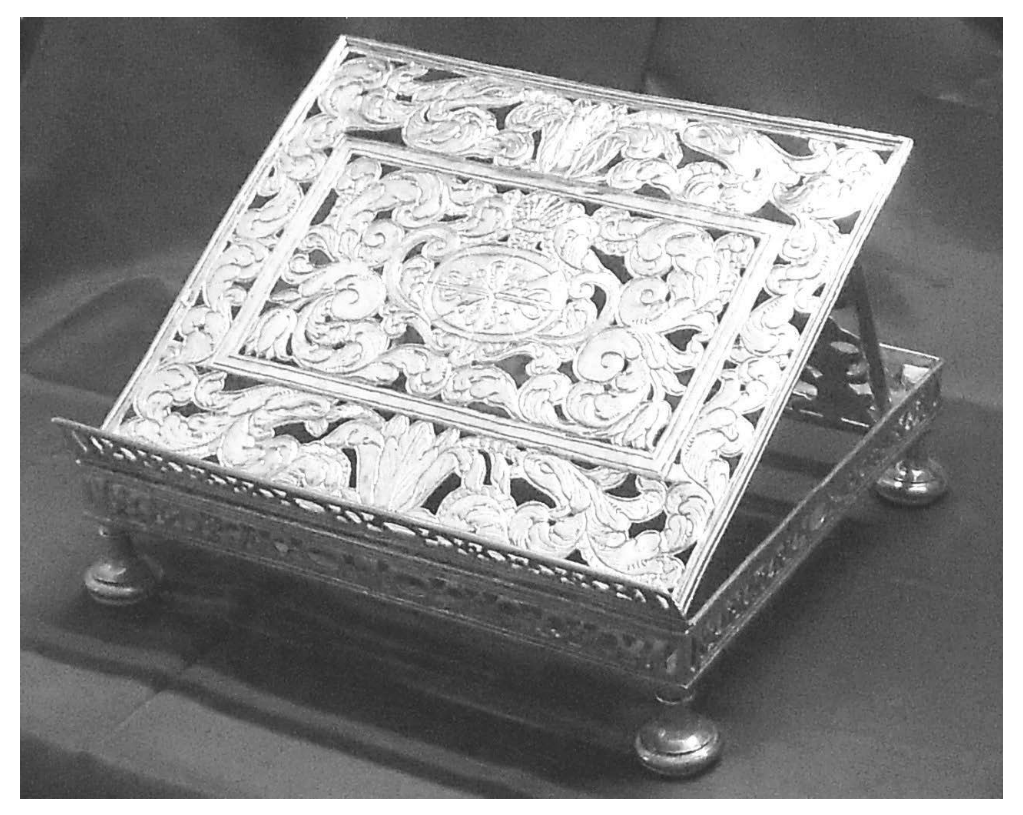


LÁMINA 2. *JUAN DE JARAUTA ZAPATA «El viejo». Atril de plata (1699-1710). Convento de Santo Domingo El Real, Toledo.*

Financiados por comunidades religiosas, encontramos al menos dos encargos entre los que destaca una de las piezas conservadas más notables de Jarauta. Se trata de los *dos atriles de altar* para el monasterio de Santo Domingo el Real (lám. 2), ya mencionados por Ramírez de Arellano[58]. Custodiados en la sacristía de dicho monasterio, son dos piezas idénticas de una calidad excelente. Cada una de ellas se eleva sobre cuatro perillas aplastadas que sustentan la base, de corte rectangular y borde calado haciendo un dibujo geométrico en forma de cadeneta donde se alternan óvalos y círculos, a excepción del motivo central, que lo compone un cuadrado calado de un rombo. El interior hueco y el reposa libros también calado, compuesto por un marco exterior con decoración de hojas de acanto cinceladas, y un rectángulo central con la misma decoración envolviendo un espejo central donde se custodian las armas del escudo de la orden de Predicadores coronado con una venera circular. Por último la pestaña presenta un marco formado por una doble moldura con la misma decoración que en el reposa libros en su interior, salvo el espejo central, que aparece

58 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia...* ob. cit., p. 174.

liso y sin las armas de la orden. Aparece la triple marca, la de localidad -la inicial T con la o sobrepuesta, bajo la cual se dispone el 88 haciendo alusión a la obtención del oficio por el marcador, 1688-, la del marcador -JV.DECAVA/NILLAS, nombre abreviado con punto y apellido completo en dos líneas dentro de un contorno rectangular. La D y la E de la línea superior van ligadas- y del artífice -Jº.DEXA/RAVTA, inicial del nombre con punto y apellido completo en dos líneas dentro de un contorno rectangular. La D y la E de la línea superior van ligadas, del mismo modo que la T y la A de la línea inferior- (lám. 3). El marcaje figura en la cara inferior de la plancha de la base, y en las hojas de acanto situadas sobre el reposa libros.

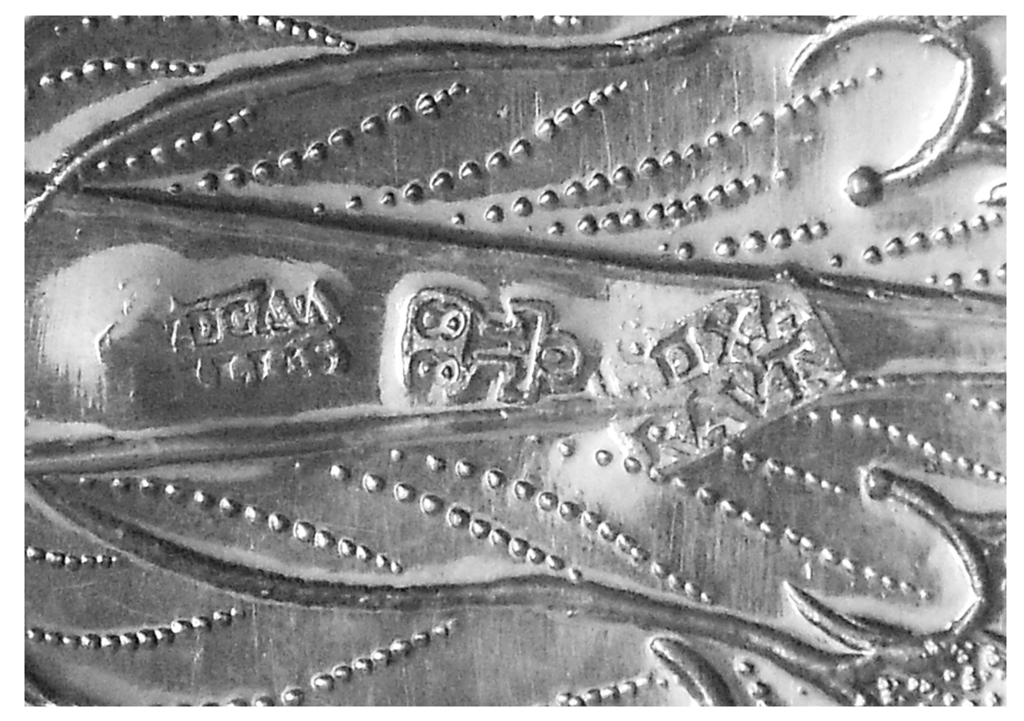


LÁMINA 3. *JUAN DE JARAUTA ZAPATA «El viejo». Marca personal del platero junto al punzón de la Ciudad de Toledo y el del marcador Juan de Cabanillas. Atril de plata (1699-1710).*

No hemos podido acceder al archivo de esta entidad religiosa, pero se puede fechar el encargo entre 1688 y 1711 precisamente por lucir la marca de Juan de Cabanillas, marcador de Toledo activo entre los años señalados[59]. Pese a ser dos obras notables, no han sido mencionadas en las publicaciones sobre la plata toledana o sobre la institución que las custodia[60].

59 M. PÉREZ GRANDE, "La visita municipal a la platería de Toledo en 1675". *Anales toledanos* nº 35 (1998), p. 158.

60 Libros consultados: M.P. PÉREZ MARTÍNEZ, ob. cit.; M. REVUELTA TUBINO (dir.), ob.

La otra pieza realizada por Jarauta por encargo de una congregación de religiosas fue la *urna relicario de Santa Beatriz de Silva*, fundadora del convento de la Concepción Francisca de Toledo. La obra fue atribuida por Arellano a Jarauta[61], pero tras investigaciones posteriores queda descartada la autoría, pues esta pieza fue realizada en 1618[62]. Ahora bien, otra de las alhajas conservadas en dicho convento es un *arca para el Jueves Santo* que fue realizada en 1713 por encargo de las monjas profesas doña Catalina y doña María Caballero[63], en la cual los motivos de roleos salpicados de piedras preciosas nos induce a pensar que el arca fuese obra de Jarauta. Lamentablemente solo aparece la marca de la ciudad con la del marcador Juan Martín-Torredeneira, por lo que sería necesario inspeccionar los libros de fábrica de dicho convento para dilucidar quién fue el autor real de esta alhaja.

Por otro lado, el Ayuntamiento de la ciudad atesoró piezas de plata cuyo estudio ha dado ya frutos de interés para el tema que nos ocupa[64]. A mediados de la década de 1690 el concejo, motivado por la devoción que los caballeros consistoriales y la ciudad tenían a la Inmaculada Concepción, mandó al escultor Ignacio Alonso instalar en la Sala Capitular un retablo con la santa Imagen[65]. Las alhajas de plata para su ornato, fueron encomendadas a Juan de Jarauta, siendo este el primer encargo que conocemos de nuestro artífice fuera del ámbito catedralicio. El platero entregó en noviembre de 1696 la *corona de plata* que porta la Inmaculada y la *luna* situada a los pies de la misma, sumando en total dichas piezas 68 onzas y 6 reales de plata a precio de 15 reales la onza[66]. Jarauta cobró tanto por el material adquirido como por las hechuras, recibiendo un estipendio total de 3520 reales[67]. Ramírez de Arellano indicó la ausencia de marcas en estas obras[68].

cit.; B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Conventos de Toledo*. Madrid, 1990; M.J. GALÁN VERA, *El monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo*. Toledo, 1999 (2ª edición corregida y ampliada por P. PEÑAS); o la obra de J. PORRES MARTÍN-CLETO, *Monasterio de Santo Domingo el Real*. Toledo, 1996.

61 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia...* ob. cit., pp. 425-426.

62 B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, ob. cit., p. 271.

63 Ibídem, p. 276. Alrededor del Arca se puede leer la siguiente inscripción: "*ESTE ARCA SE HIZO A DEVOCIÓN DE LAS SEÑORAS Dª CATALINA Y Dª MARIA CABALLERO RELIGIOSAS EN ESTE CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN FRANCISCA AÑO DE 1713*". Según la publicación de M. REVUELTA TUBINO (dir.), ob. cit., p. 100, la fecha de la inscripción es 1715.

64 M. PÉREZ GRANDE, "Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo". *Archivo secreto: revista cultural de Toledo* nº 2 (2004), pp. 118-146; y de A.J. DÍAZ FERNÁNDEZ, "Historia y arte en torno a la imagen barroca de Nuestra Señora de la Concepción del Consistorio toledano". *Archivo secreto: revista cultural de Toledo* nº 2 (2004), pp. 94-110.

65 A.J. DÍAZ FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 99.

66 Ibídem. Los datos fueron sacados del AMT. Caja Obras Ayuntamiento 1690-1799, legajo 1712, f. 52.

67 El coste de la plata fue a 15 reales la onza, por lo que el coste total de material ascendió a los 1020 reales. Y si la suma recibida por sus trabajos fue de 3520 reales, restándole el coste de la plata, recibió por hechuras un total de 2500 reales, suponiendo una la valoración por hechuras de 312 reales el marco, una cifra escandalosamente elevada. Ante lo insólito de este hecho, nos vemos abocados a la revisión de los datos documentales para aseverar lo expresado por DÍAZ FERNÁNDEZ.

68 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia...* ob. cit., p. 429.

El prestigio de Jarauta como maestro platero trascendió más allá de los muros de Toledo, lo que supuso el encargo de diferentes piezas tanto para localidades dentro del arzobispado de Toledo como fuera de la archidiócesis. Son en total cuatro, dos de ellas documentadas en los archivos que se citarán, otra que porta su marca personal y una de ellas atribuida en base a su estilo. El primero de estos encargos es sin duda uno de los más importantes de la carrera de Jarauta. Nos referimos a la *custodia* realizada para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Almansa. La primera noticia de esta pieza la aporta García-Sauco con motivo de una exposición en 2000 sobre arte sacro en la provincia de Albacete[69]. Pero será tres años después cuando el profesor Cruz Valdovinos acierte en la autoría de esta custodia al identificar la marca de Juan de Jarauta[70]. En uno de los ángulos de la base cuadrada presenta la marca de localidad, la del marcador y la de artífice -XARA/VTA, apellido completo en dos líneas dentro de un contorno hexagonal-. El hecho que aparezca el apellido del artífice sin inicial, a diferencia de sus marcas personales de piezas como el acetre de la catedral o los atriles de Santo Domingo, pone de manifiesto que Juan de Jarauta usó dos marcas diferentes. Una primera sin inicial usada entre 1686 y 1699 y otra donde incluyó la inicial J, probablemente con motivo la llegada de su hermano Lorenzo de Jarauta a Toledo, dejando claro quién de los dos era el maestro principal del obrador. Por lo tanto, esta pieza, al igual que el copón de Madrid que explicaremos posteriormente, debemos fecharlas antes de 1699. La custodia presenta una decoración rica tanto en figuras como en relieves, lo que debió suponer un encarecimiento de las hechuras. Algunos elementos rompen con lo establecido para piezas más corrientes de esta tipología, como los templetes o los jarrones del astil, seguramente por la relevancia del encargo y por la intención de Jarauta de mostrar su mejor arte en un trabajo de esta envergadura. No olvidemos que seguramente fue uno de los principales trabajos encomendados en su primera etapa productiva. Las figuras de los evangelistas estaban realizadas en marfil, pero desaparecieron en 1936, siendo sustituidas por otras hechas en madera de olivo. El único elemento que desentona es precisamente la inscripción del cerco exterior del viril, cuyos caracteres parecen ser posteriores, seguramente del siglo XIX o XX. Reza lo siguiente: "*QVI. MANDVCAT. HVNC PANEM VIVET. IN AETERNVM. JOAN VI - LIX*", en referencia al texto evangélico de San Juan. Por lo que no descartamos que parte del viril fuera renovado tras la Guerra Civil. Pero la peana y el astil son de mano de nuestro artífice casi con total seguridad.

En 1703 realizó para la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Yuncos una *cruz* para la manga y una *cruz de altar*, las cuales fueron realizadas con la plata de un incensario y naveta más antiguos. Por estas piezas se libró un estipendio de 2679 maravedís -equivalentes a 78 reales y 27 maravedís- en satisfacción de un recibo expedido por Jarauta, pero tal y como se deduce de la referencia documental no fue

69 L.G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ (dir.), *Los caminos de la luz. Huellas del cristianismo en Albacete*. Albacete, 2000, pp. 326-327.

70 VV.AA., *Corpus, historia de una presencia: Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo*. Toledo, 2003, p. 283.

el coste total de la obra, sino parte del mismo, posiblemente por el encarecimiento de las hechuras[71]. No sabemos si las piezas se conservaban ya a finales del siglo XIX porque no se inventariaron los bienes de esta parroquia en el catálogo monumental de esta localidad[72].

Otro de los trabajos confiados a Jarauta fue el de aderezar *dos candeleros grandes* y completar el juego con otros *cuatro candeleros* de nueva factura para la iglesia parroquial de la villa de Añover de Tajo[73]. Las piezas ya estaban terminadas en junio de 1707, fecha en la que consta la certificación de los pesos dada por fiel contraste Pedro García de Oñora, pero el libramiento se fecha dos años más tarde, en 1709. La plata empleada para estas piezas fue puesta por el platero, sumando un total de 12 marcos y 5 reales de plata. Y por las hechuras recibió 594 reales, es decir, casi 50 reales por el marco de plata labrado, una estimación muy elevada si se compara con el resto de piezas del artífice, cuya única explicación sería la riqueza de adornos en relieve[74]. En el catálogo monumental redactado por el Conde de Cedillo no figuran estas piezas, por lo que cabe suponer que ya a finales del siglo XIX no se conservaban[75]. Lo que es seguro es que durante los enfrentamientos bélicos de 1936 todas las obras de su iglesia parroquial fueron saqueadas.

Por último tenemos constancia de dos cálices salidos del obrador de Jarauta. El primero, es el *copón* custodiado en el Relicario de la Capilla del Palacio Real de Madrid[76]. Este modelo de pieza corresponde al tipo surgido durante el reinado de Felipe III en la Corte, de formas desornamentadas y lisas, copa ancha de un diámetro parecido al del pie y decoración con espejos ovales normalmente esmaltados. Esta tipología tuvo mucho éxito y son numerosos los ejemplos conservados pertenecientes a la primera mitad del siglo XVII. Aunque resulta un estereotipo arcaico para fines del Seiscientos, la decoración de picado de lustre con forma de acanto en torno a los óvalos y en el jarrón del astil, nos indica que esta pieza corresponde a la época de Jarauta. En Toledo todavía se conservan ejemplos similares como el copón del monasterio de San Clemente[77]. El del monasterio de San Pedro Mártir[78], el co-

71 Archivo parroquial de Yuncos (APY). Libro de Fábrica I (1596-1703), s/f, 17/XI/1703: "*Ítem, dos mil seiscientos y sesenta y nueve maravedís […] para el coste de las dos cruces de plata que se hicieron nuevas para la manga y para el altar mayor con el incensario y naveta viejos que tenía esta iglesia[…]. Constó de recibo de Juan de Jarauta, platero de Toledo*".

72 C. DE CEDILLO, *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*. Toledo, 1959.

73 Agradecemos la referencia de este encargo al profesor José Manuel Cruz Valdovinos.

74 Archivo parroquial de Añover de Tajo (APAT). Libro de Fábrica (1667-1729), 20/VIII/1709: "*Se han hecho en esta iglesia cuatro candeleros de plata grandes, aderezado dos que había, todos son iguales y los dichos cuatro candeleros pesan según certificación de Pedro Garzía, contraste de Toledo, […] doze marcos y cinco reales de plata, que reducido a vellones importa 1477 reales y 22 maravedís, según recibo de Juan de Jarauta, platero de Toledo que hizo dichos candeleros […]. Importa su echura 594 reales*".

75 C. DE CEDILLO, *Catálogo monumental de la provincia…* ob. cit., pp. 16-17.

76 F.A. MARTÍN, "Orfebrería española de los siglos XVI-XVII en el Palacio Real de Madrid". *Reales Sitios* nº 59 (1979), p. 16 y *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 32.

77 M.P. PÉREZ MARTÍNEZ, ob. cit., p. 61.

78 M. REVUELTA TUBINO (dir), ob. cit., p. 211. Este cáliz de San Pedro Mártir lleva la marca

pón de San Salvador de los Caballeros[79], o el de Patrimonio Nacional que Fernando Martín atribuye a un taller toledano de la primera mitad del XVII[80]. Estos ejemplos ponen de manifiesto que en Toledo era conocido este modelo, y que como apuntaba Margarita Pérez Grande, la platería toledana caminaba a la sombra de la Corte pero con paso seguro[81]. Dar una explicación a la presencia del copón de Jarauta en el Relicario de la capilla real no resulta fácil. Martín afirma que la pieza es una de las que se encontraba en el Palacio desde antes del incendio de la Navidad de 1734, pero lo cierto es que tras consultar los inventarios de la testamentaria de Carlos II[82] y los inventarios posteriores a 1701 conservados en el archivo de Palacio, vemos que no coincide ninguna pieza con esta descripción. Por lo que probablemente sea una adquisición hecha a posteriori, desvinculando a Jarauta de la Corte y de posibles sociedades profesionales con el madrileño Pablo Serrano, en contra de lo que Martín afirmó en su momento[83].

El otro, es el *cáliz grande de plata* que se encontraba en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de la villa de Layos. La primera referencia la encontramos en el catálogo monumental de la provincia de Toledo, donde no se indica la autoría[84]. Es de nuevo Ramírez de Arellano quien apuntó a Jarauta como autor[85], tomando seguramente como referencia los ya citados atriles de Santo Domingo el Real. El cáliz, compuesto por peana, astil y copa, tenía como remate un cuerpo arquitectónico formado por cuatro columnas toscanas y cúpula donde se colocaba un viril para emplearlo también como custodia. La peana estaba decorada con las efigies de los cuatro evangelistas dentro de medallones realizados a martillo y cincelados. El tipo de sobrecopa y el hecho de que aparezcan medallones con los bustos de los evangelistas indican que seguramente el cáliz fue pieza de la segunda mitad del siglo XVI y no de fines del XVII. Por desgracia la pieza corrió la misma suerte que los candeleros de Añover de Tajo y durante la Guerra Civil desapareció[86].

A raíz de este estudio podemos decir que Juan de Jarauta Zapata «el viejo», además de haber desarrollado su arte durante veintitrés años al servicio de la Primada, mantuvo una vida muy activa como miembro de la platería toledana, cumpliendo encargos para instituciones eclesiásticas y civiles tanto dentro como fuera de la ciudad, alcanzando tal fama que incluso se ocupó de un encargo fuera del arzobispa-

---

del marcador TORREDE/NEIRA, activo entre los años 1711 y 1730, por lo que debemos datarlo en el primer tercio del XVIII y no a comienzos del siglo XVII como figura en el inventario de 1983.

79 M. PÉREZ GRANDE, *La platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*. Toledo, 1985, p. 106.

80 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata...* ob. cit., p. 27.

81 M. PÉREZ GRANDE, *La platería en la Colegiata…* ob. cit., p. 107.

82 G. FERNÁNDEZ BAYTON, *Inventarios Reales. Testamentaría del rey Carlos II*, 1701-1703. Tomos I, II y III. Madrid, 1975-1985.

83 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata...* ob. cit., p. 380.

84 C. DE CEDILLO, *Catálogo monumental de la provincia…* ob. cit., p. 147.

85 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia...* ob. cit., p. VII. Esta nota está incluida por Julio Porres Martín-Cleto en el prólogo de la edición de 2002.

86 No hay más noticia documental por desaparecer el archivo parroquial en 1936.

do, como es el caso de la custodia de Almansa. La relevancia de su obrador queda reflejada en el catálogo de las obras aquí expuestas, sumando un total de veintiocho encargos de piezas nuevas de mayor o menor importancia, desde conchas bautismales hasta el zócalo monumental para Nuestra Señora del Sagrario, pasando por candeleros, lámparas, copones, azafates o cruces procesionales. Evidenciamos la importancia de Jarauta frente al resto de plateros activos en Toledo durante el cambio del Seiscientos al Setecientos, no solo por la calidad artística y técnica de sus piezas, sino también por el volumen de trabajo que sacó adelante. Por todo ello, no es descabellado situar a nuestro artífice como figura clave entre la etapa de Antonio Pérez de Montalto o Virgilio Fanelli, y la etapa dorada de mediados del siglo XVIII encabezada por plateros de la talla de Juan Antonio Domínguez y Manuel de Bargas Machuca, ambos artífices inmediatamente posteriores a Jarauta.

El platero Antonio Heranz, el "Trust Joyero" y una corona para Murcia

JOSÉ MIGUEL LÓPEZ CASTILLO
Universidad de Murcia

Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza[1]. De entre los numerosos relatos antiguos que describen a la Virgen María coronada podemos seleccionar uno de los más representativos, el Capítulo XII del *Apocalipsis* de San Juan que prefigura la representación iconográfica de la Inmaculada Concepción: la Virgen María con un halo de doce estrellas pisando al dragón, y que nos ejemplifica a la perfección la jerarquía que, posteriormente, adquiere esta iconografía en el mundo católico. Para significar la excelencia regía de la Virgen sobre las demás criaturas se la denomina reina de los ángeles, de los patriarcas, de los apóstoles, de los profetas, de los mártires, de los confesores, de las vírgenes y de todos los santos, ya que esta excelencia, dada a la Virgen María, la considera como un ser superior a toda criatura[2]. Así pues, podemos decir que dentro de la iconografía mariana la *corona* es una de las joyas complementarias, e imprescindibles, de las figuraciones de la Virgen[3].

Desde la segunda mitad del siglo XVI se comenzó a realizar una ceremonia no exenta de solemnidad y con cariz penitencial, siendo su objetivo la austeridad y el desprendimiento de las vanidades del mundo. Fue el padre Jerónimo Paulocci, fraile capuchino, quien al finalizar sus predicaciones estructuradas a modo de misiones populares, imponía una corona a las imágenes de la Virgen más veneradas en la región o comarca de Italia en donde predicaba. Este fraile invitaba a las mujeres pudientes a desprenderse de sus joyas y a ofrecerlas a la Virgen María, con este acto les intentaba hacer ver lo insustancial de la riqueza material. Con las joyas donadas por

1 *Apocalipsis* 12, 1-2.
2 J.M. BERMÚDEZ REQUENA, *Las Coronaciones Canónicas en Sevilla.* Sevilla, 2001, p. 20.
3 L. MONTAÑÉS y J. BARRERA, *Joyas.* Madrid, 1987, p. 63.

todas estas devotas se elaboraba la corona con la que la imagen mariana había de ser coronada. Estas primeras coronaciones italianas de carácter popular nos podrían situar en la génesis histórica de las posteriores coronaciones canónicas[4]. Precisamente debemos reparar en esta pieza de orfebrería que viene a signar uno de los símbolos de riqueza de las representaciones marianas. Generalmente realizada en plata o plata sobredorada, este elemento tan distintivo es el que, indudablemente, lleva incorporada la connotación simbólica alusiva a la realeza de la Virgen María. Es una de las piezas de adorno más antiguas y que siempre se ha caracterizado por este simbolismo, ya que desde el arte bizantino podemos observar a la Virgen coronada aludiendo al valor alegórico de "reina del cielo". Este fenómeno se fue trasladando hacia la iconografía del Occidente europeo, y por ende a la España medieval[5]. Con este símbolo, además de quedar coronadas con un carácter preceptivo, se les yuxtaponía un valor conceptual emanado del pueblo católico, el de "reinas" de una ciudad o de una provincia, como ocurrió en casi todas las coronaciones canónicas acaecidas en la España de principios del siglo XX.

La raíz del fervor de las coronaciones canónicas españolas la deberíamos ubicar bajo el reinado del rey Alfonso XIII, tras suceder a la regencia de su madre, la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena, a partir del año 1902, cuando adquiere la edad adulta para hacerse cargo del poder. Durante las dos primeras décadas del siglo XX da comienzo un largo rosario de coronaciones canónicas de las patronas de las capitales españolas. Es así como la coronación de Nuestra Señora de Begoña, patrona de Bilbao, inaugura el recién estrenado siglo XX, siendo coronada canónicamente el 8 de septiembre del año 1900. Poco después, el 4 de diciembre de 1904, fue coronada canónicamente la primera imagen mariana de Andalucía, Nuestra Señora de los Reyes, patrona de Sevilla y su Archidiócesis, seguida de la Virgen del Pilar, coronada el 20 de mayo de 1905. El gran auge de coronaciones canónicas llegaría durante la década de los años veinte. El 7 de mayo de 1920 la ciudad de Orihuela distinguió canónicamente a su patrona, Nuestra Señora de Monserrate, al igual que Nuestra Señora de los Desamparados, patrona de Valencia, quedaría coronada el 12 de mayo de 1923, o Nuestra Señora de las Virtudes, patrona de Villena, el 6 de septiembre del mismo año.

La coronación canónica de la patrona de Murcia ya se comenzó a idear desde las primeras décadas del siglo XX, siendo su primer artífice el canónico de la Catedral D. Félix Sánchez García, "[…] que había venido luchando también por iguales ideales desde 1913, según manifestación del propio interesado […]"[6]. Según otros autores, la coronación tuvo otro gran impulso dado por la Corte de la Virgen en el año

4 J.M. BERMÚDEZ REQUENA, ob. cit., pp. 13-14.

5 M.J. SANZ SERRANO, "El ajuar de plata", en E. PAREJA LÓPEZ (dir.), *Sevilla penitente*. Vol. III. Sevilla, 1995, pp. 176-215.

6 Tras realizar la firma del contrato con el joyero elegido para la elaboración de las coronas, el Comité elogió y homenajeó a D. Félix Sánchez García ya que fue el primero en dar impulso para coronar canónicamente a la patrona de Murcia. En *El Tiempo* nº 6.074, Murcia 13 de octubre de 1926, p. 1.

1918, aunque estas propuestas no se materializarían definitivamente hasta el 24 de abril de 1927, por iniciativa e insistencia de las dos personas más insignes que dieron alma a este excelso proyecto, el político D. Isidoro de la Cierva Peñafiel[7], senador por Murcia durante esa década, y el anteriormente citado Canónico, D. Félix Sánchez García[8]. La ciudad de Cartagena sí que pudo ver confirmada con anterioridad la coronación canónica de su patrona, Nuestra Señora de la Caridad, concretamente el 17 de abril de 1923[9]. También se adelantó a la gran efeméride murciana la patrona de Cehegín, Nuestra Señora de las Maravillas, coronada canónicamente el 10 de septiembre de 1925[10].

El germen de los preparativos para coronar a la Virgen de la Fuensanta se remonta a un martes 29 de mayo de 1923 y al entusiasmo del susodicho D. Isidoro de la Cierva. Para tal acontecimiento se constituyó, en dicha fecha, la Junta Recaudadora presidida por el propio Isidoro de la Cierva, que además integraron D. Federico Baeza, Gobernador Militar; D. José María Guillamón Miró; D. Fernando Delmás, Presidente de la Unión Mercantil e Industria; D. José Botella, Director del Banco de España; D. José Espí, Presidente de la Federación de Dependientes de Comercio y Banca; D. José Gascón, joyero de la ciudad de Murcia; D. Salvador Monzó, Presidente del Tiro Nacional; D. Félix Sánchez García, Canónico Lectoral; D. Antonio Izquierdo y D. José Manuel de la Peña, en representación de la Sociedad Casino de Murcia, y D. Antonio Aguilera Bernabé, que actuó de Secretario[11]. Posteriormente se nombraría una Comisión de Fiestas religiosas y literario-artísticas presidida por el Deán de la Catedral, el señor López Maymón, "[…] encaminada a aunar el máximo esfuerzo individual y colectivo para lograr en su día la máxima brillantez de las futuras solemnidades que habrán de acompañar al acto grandioso de la Coronación […]"[12].

A partir de la creación de un Comité Ejecutivo, se inició la recaudación de fondos económicos y joyas para la elaboración de las coronas, que debían patentar

7 La relación de la familia De la Cierva ha estado históricamente muy vinculada la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta, ya que no es casualidad que uno de los grandes impulsores de la coronación canónica fuese el cuñado de la camarera de dicha imagen, Dña. María Cordiníu, esposa de D. Juan de la Cierva Peñafiel, hermano del mencionado D. Isidoro de la Cierva Peñafiel. Hasta la actualidad esta misma familia sigue ostentando la camarería de la patrona de Murcia, siendo su camarera en el presente Dña. María Artiñano de la Cierva.

8 R. MONTES BERNÁRDEZ y P. SOLER GÓMEZ, *Historia de la Virgen de la Fuensanta (Murcia).* Murcia, 2013, p. 36.

9 En la realización de la corona para la patrona de Cartagena, costeada a subscripción popular, se emplearon 2.014 gramos de oro, 641 brillantes, 1979 rosas, 13 esmeraldas, 4 perlas, 50 rubíes, 2 medias perlas y 1860 zafiros. En total la joya pesó 2 kilos y 150 gramos, ascendiendo su valor a 165.000 pesetas aproximadamente. La pieza, dirigida por el Presbítero D. Félix Granda, fue fabricaba en los Talleres de Arte SA, de Madrid. En *La Verdad*, Murcia 1 de abril de 1923, Número Extraordinario, p. 19.

10 Sendas coronas, la de la Virgen y la del Niño, al igual que la corona de la Virgen de la Caridad de Cartagena, también fueron realizadas en los talleres del orfebre Félix Granda. En *La Verdad* nº 7.935, Murcia 11 de septiembre de 1925, p. 1.

11 *La Verdad*, Murcia 31 de mayo de 1923, p. 1.

12 *La Verdad*, Murcia 3 de julio de 1923, p. 4.

el fervor y el cariño hacia el icono más significativo de la religiosidad católica del pueblo murciano. El 6 de noviembre de 1925 la prensa anunciaba que, además de haberse acordado la fecha definitiva para la coronación en abril de 1927, la recaudación efectuada hasta la fecha ascendía ya a 100.000 pesetas -entre joyas y metálico- ingresadas en el Banco de España. Igualmente, se efectuaron varios donativos de envergadura para la realización de los festejos que se debían perpetrar para tan fausto acontecimiento, siendo propuesta, por parte del alcalde del momento, D. Fernando Delmás, la cantidad de 30.000 pesetas que el Ayuntamiento de Murcia destinaría para tales actos, además de un importante donativo por parte del Cabildo de la Catedral[13]. Para la recogida de donativos el Comité Ejecutivo entregó a la Secretaría del Obispado unos folletos para que fuesen facilitados a los curas párrocos y rectores de los arciprestazgos de Murcia, Beniel y Alcantarilla. Con esta iniciativa se promovía la recogida de firmas, solicitando la coronación canónica y dádivas de todos los devotos de la Virgen de la Fuensanta en diferentes ciudades y municipios como: Madrid, Alicante, Orihuela, Almería, Cartagena, Torre Pacheco, San Javier y San Pedro del Pinatar[14].

Por lo general, toda la sociedad murciana del momento se involucró para el magno proyecto, promoviéndose diferentes actos culturales y festivos para la recaudación de fondos. En el año 1926 se organizó una corrida de toros con motivo de las Fiestas de Abril de ese mismo año, en la que el Consistorio eximió de gravámenes municipales a dicho acto para que los beneficios fuesen destinados a los fondos de la coronación[15]. En Mayo de ese mismo año, se solicitó al Ayuntamiento, por iniciativa de varios vecinos de la ciudad de Murcia encabezados por D. José Hernández Montesinos, la concesión del Teatro Romea para celebrar dos representaciones de la zarzuela *Doña Francisquita*, destinando igualmente la recaudación para tal fin[16].

A partir del año 1926 el Ayuntamiento también colaboró muy activamente en los preparativos de dicha efeméride, además de costear el gran escudo de la ciudad que se debía incorporar en el imperial central de la corona de la Virgen. A propuesta del nuevo alcalde, D. Francisco Martínez García, se estipuló que dicho escudo fuese sufragado por el Consistorio murciano, señalando como importe máximo para su elaboración la cantidad de 10.000 pesetas. También el Sr. Garrigós, en la Comisión Permanente llevada a cabo el 15 de septiembre de 1926, insistió en que se debía invi-

---

13 *El Liberal*, Murcia 6 de noviembre de 1925, p. 1. En el diario "La Verdad", al día siguiente, también se hacía eco de la misma noticia, pero en el caso de este periódico difiere de la cantidad señalada por el anterior, además de detallar con más exactitud lo recaudado: "[…] sesenta y dos mil setecientas y nueve pesetas con sesenta y seis céntimos y las alhajas recibidas han sido tasadas en veintidós mil ochocientas nueve pesetas, de modo que al solicitar la Coronación canónica disponemos de ochenta y cinco mil quinientas ochenta y ocho pesetas con sesenta y seis céntimos". En *La Verdad*, Murcia 7 de noviembre de 1925, p. 1.

14 *La Verdad*, Murcia 10 de noviembre de 1925, p. 1.

15 Archivo Municipal de Murcia (en adelante AMM). Sig. 600, Acta Capitular del Excmo. Ayuntamiento de Murcia de 27 de marzo de 1926, f. 237v.

16 AMM. Sig. 600, Acta Capitular del Excmo. Ayuntamiento de Murcia de 12 de Mayo de 1926, f. 5.

tar a los joyeros y orfebres murcianos a que presentasen bocetos para la realización de esta obra; además, reincidiendo en que el Ayuntamiento debía hacerse cargo de esa joya (el escudo), y procurar por todos los medios que "[…] sea de gran arte, porque a veces, es de lamentar que no corran parejas la riqueza y la estética". El nuevo alcalde comunicó en esa misma reunión que el Comité Ejecutivo de la Coronación ya había abierto un concurso público para la elección del joyero acometería la elaboración de sendas coronas. Igualmente, el alcalde apostilló que "[…] en Murcia no hay artistas especializados en esta suerte de trabajos, aun cuando es criterio suyo, bien probado, que en igualdad de circunstancias se debe dar la preferencia a los artistas murcianos"[17]. Posteriormente el Consistorio seleccionó a la casa madrileña del Trust Joyero para que elaborasen el boceto del escudo para la corona de la Virgen[18]. Dicho escudo iría montado en rubíes sobre platino, en el que se debía incorporar una orla de brillantes alrededor[19].

El 12 de septiembre de 1926 se realizó una singular ofrenda a la Virgen, en la que se obsequiaba a la patrona de Murcia con más alhajas y dinero para la elaboración de su corona. Según la lista que expuso el periódico *La Verdad* se recaudaron trece monedas españolas de 5 duros de Dña. María Luisa Gómez-Acebo de la Cierva; cadena y dos gemelos de oro de un señor que oculta su nombre; medalla de oro con inscripción, un *dije* de media libra esterlina y un alfiler, también de oro, de Dña. Serafina Viudes de la Cierva; moneda de 20 francos de D. Jesús Artero, de Mula, y una moneda de oro de 20 francos de D. Antonio Aranda, cura párroco de Pliego. El técnico encargado de la tasación de las joyas, el joyero D. José Gascón, tasó estas alhajas poniendo el oro a la par con las pesetas, importando unas 19.999 pesetas. De tal manera que la suma total de dinero y alhajas recaudadas hasta la fecha era de 29.466´50 pesetas, más las 134.739´02 pesetas que ya se habían recaudado hacían un total disponible para la coronación de 164.205´52 pesetas. Dicho importe se depositaría en el Banco de España y el Banco Hispano Americano. Asimismo se daba parte de las firmas recogidas en los diferentes municipios de Murcia solicitando la coronación: 449 solicitudes en San Pedro del Pinatar, 636 en San Javier, 106 en Lorquí, 127 en Yecla, 1.566 en la vecina ciudad de Orihuela, 334 solicitudes correspondientes a

17 AMM. Sig. 600, Acta Capitular del Excmo. Ayuntamiento de Murcia de 15 de septiembre de 1926, f. 242r-v. Veremos que, finalmente, en dicho concurso no participó ningún proyecto que emanara de joyeros murcianos.

18 Definitivamente el escudo de la ciudad que el Ayuntamiento de Murcia subvencionó no sería realizado por esta casa de joyeros, sino que, tras el concurso público y posterior elección del joyero encargado de la elaboración de la corona, se confió al ganador de dicho concurso, el joyero madrileño Antonio Heranz Matey. Se comienzan a vislumbrar ciertas dudas que, conforme avanza el proceso de elección del joyero, van enturbiando aún más la votación ya que no se sabe por qué en un principio se anuncia en prensa, en *Levante Agrario*, Murcia 2 de octubre de 1926, p. 1, que el Trust Joyero sería el encargado de elaborar un boceto para el escudo, cuando aún no se había reunido la Comisión Ejecutiva para elegir boceto y artista, la cual se efectuó el 5 de octubre de ese mismo año; es decir, tres días después de salir publicado en prensa dicho anuncio. Así, en *El Liberal*, Murcia 20 de febrero de 1927, p. 1 y *Levante Agrario*, Murcia 20 de febrero de 1927, p. 1, aparece reseñado que se le ha encargado dicho escudo al joyero Heranz.

19 *Levante Agrario*, Murcia 2 de octubre de 1926, p. 1.

La Unión y a Portman, 530 en Mula, 81 en Campos del Río, 40 en Albudeite, 84 en Bullas, 35 en Pliego y 32 solicitudes en Cartagena[20].

El 5 de octubre de 1926, tras abrir el concurso público para la elección del joyero encargado de realizar las coronas, en el Palacio Episcopal, bajo la presidencia del Prelado de la Diócesis y el Comité Ejecutivo, quedaba elegido el proyecto "definitivo" para la corona de la patrona de Murcia. Asistieron a esta reunión la camarera de la Virgen, Dña. María Cordiníu; D. Isidoro de la Cierva; el alcalde de Murcia, D. Francisco Martínez García; el Provisor del Obispado, D. Antonio Álvarez Caparrós; el presidente de la Diputación Provincial, el señor Ibáñez; D. Justo González Grau, comandante en representación del Gobernador Militar; señores de la Cierva, Sánchez García, Delmás, Clemencín, Ballester y Ortega, y como asesor de la Junta D. José Gascón. Los diferentes proyectos que se presentaron para elaborar la corona emanaban de los siguientes joyeros: dos proyectos del Trust Joyero (lám. 1), de Madrid[21]; dos más de Antonio Heranz, de Madrid; otros dos de Luis Iñigo, también de Madrid; un proyecto de Pedro Faci[22], de Zaragoza; uno de la Casa Orrico[23], de Valencia, y, por último, otro proyecto más del valenciano Francisco Pajarón. Después de una deliberación y posterior votación de todos los asistentes, se eligió uno de los dos bocetos presentados por el joyero madrileño Antonio Heranz Matey. Así pues, se nombró una comisión para llevar a cabo todas las negociaciones con dicho joyero, además de ultimar todos los detalles del contrato. Esta comisión quedaría

20 *La Verdad*, Murcia 22 de octubre de 1926, p. 2.

21 Esta casa de joyas estaba dirigida por D. Modesto Largo Álvarez y se ubicada en madrileña Puerta del Sol, nº 12, y en la calle del Carmen, nº 1 de la misma ciudad; además, poseían una sucursal en San Sebastián, en la calle Alameda, nº 15. En diversos periódicos de Madrid esta casa de joyas ya aparecía publicitada desde principios del siglo XX. En las hemerotecas consultadas hay gran intensidad de anuncios sobre ésta, véase en *El Imparcial*, 30 de julio de 1908, p. 4; en *Heraldo de Madrid*, 17 de febrero de 1915, p. 5, 11 de marzo de 1915, p. 5, 22 de abril de 1915, p. 5; en *Mundo Gráfico. Revista Popular Ilustrada*, 10 de febrero de 1915, p. 28, 24 de febrero de 1915, p. 39 y en *Nuevo Mundo*, 30 de enero de 1915, p. 43, entre otras. Durante la década de los años diez del siglo XX la empresa debió marchar en buen rumbo ya que ampliaron sus locales hacia el año 1915, como lo confirman los diferentes anuncios de la prensa anteriormente citada. Se publicitaban como "de las mejores fábricas en ventas en por mayor y menor. Surtido incomparable en modelos clásicos y de novedad, con precios a la vista. Mucho más barato que en las tiendas".

22 Pedro Faci Abad fundó en 1897 una empresa que se ha dedicado desde sus orígenes a la fabricación de artículos religiosos, medallas y monedas, además de otros artículos institucionales y conmemorativos. Este joyero fue el encargado de fabricar la moneda oficial conmemorativa de la coronación canónica de la Virgen del Pilar en 1905. En 2017. *Pedro Faci.* Zaragoza: Pedro Faci. Disponible en: http://www.pedrofaci.com/.

23 La Casa Orrico pertenece a una saga de plateros originaria de Nápoles que se estableció en Valencia en la primera mitad del siglo XIX, en F. de Paula COST MORATÓ, "Un obrador de platería en la Valencia contemporánea". *Ars Longa* nº 19 (2010), pp. 197-209. Siguiendo a R. CANDELA GARRIGÓS, "Obras de platería religiosa en la periferia de Valencia". *Ars Longa* nº 23 (2014), pp. 215-222, Miguel Orrico, primer artífice de la saga de plateros, a mediados del XIX ya aparece con dos obras catalogadas. Dos custodias, una en la parroquia de San Vicente mártir de Guadassuar y otra en la parroquia de Santa María Magdalena de Sollana, fechadas, respectivamente, en 1857 y 1860. Esta casa estuvo en activo hasta los años sesenta del siglo XX, siendo Manuel Orrico Gay el último platero de esta saga valenciana.

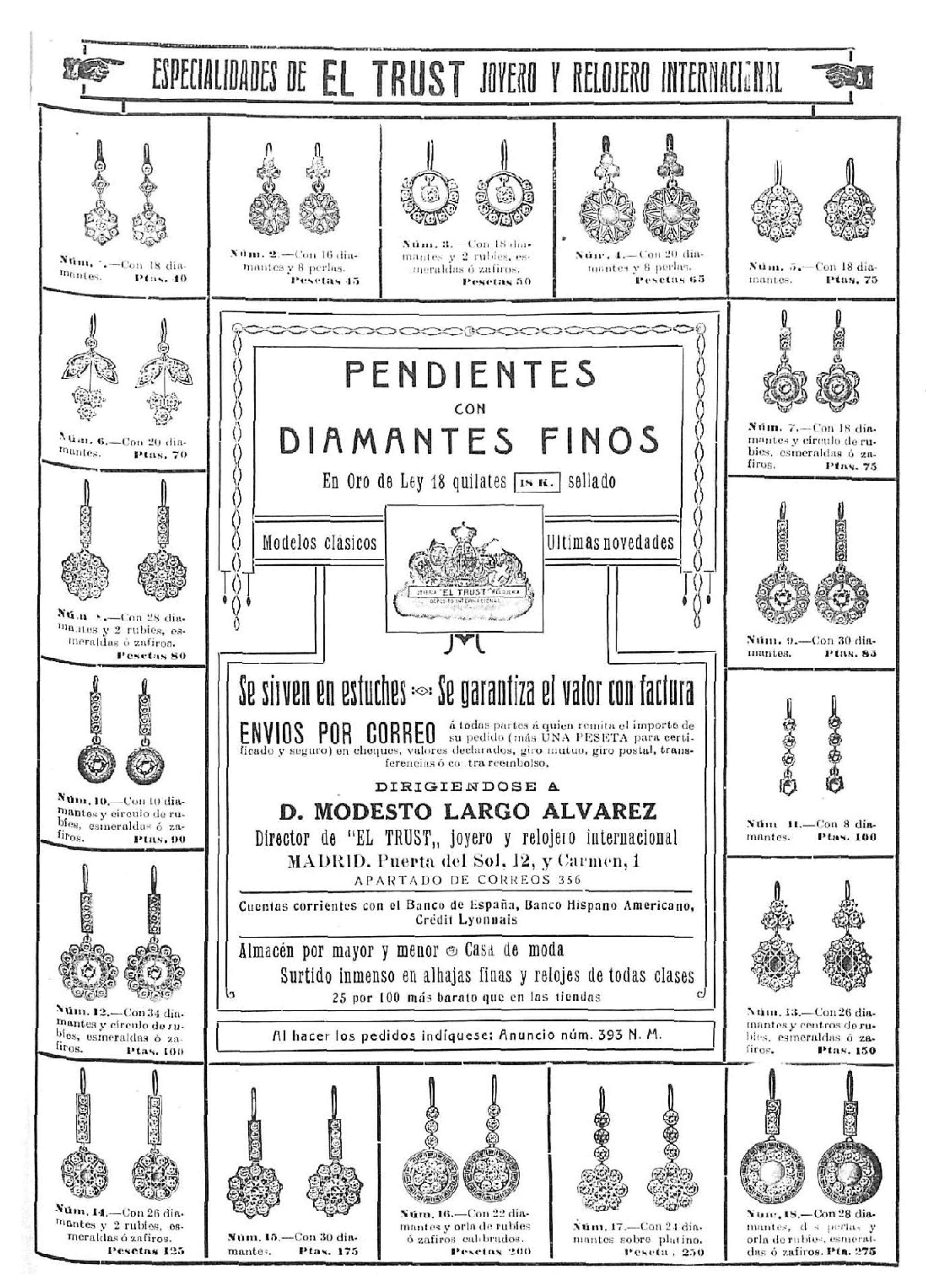


LÁMINA 1. *Nuevo Mundo*, 30 de enero de 1915, p. 43.

compuesta por D. Antonio Álvarez Caparrós, Provisor del Obispado, D. Isidoro de la Cierva y por D. Fernando Delmás, siempre asesorados por el joyero de Murcia, D. José Gascón[24].

En los días posteriores a dicha reunión la prensa local comenzaba a hacerse eco del descontento de parte de la sociedad, ya que la gran mayoría esperaba con ansia la exposición de dichos bocetos, para que los propios *donantes* pudiesen opinar y valorar sobre la elección llevada a cabo por el Comité antes de firmar el contrato. Además, podemos advertir por medio de las opiniones vertidas en los periódicos del momento, que también hubo cierto descontento con uno de los joyeros que se presentó a concurso, como fue el caso del Trust Joyero de Madrid. Julio Ruzafa, representante de esta casa en Murcia, manifestaba, al igual que "el pueblo", su pesar por no haberse expuesto públicamente los bocetos antes de la firma con el joyero seleccionado. Así que, al igual que este representante, la propia prensa, como *El Liberal* o *Levante Agrario*, manifestaban el malestar de la sociedad murciana al entender que otro boceto perteneciente a la anteriormente citada casa de joyas madrileña, y no el boceto elegido del señor Heranz, iba acompañado de un minucioso, bien detallado y estudiado presupuesto, siendo el boceto de la corona que el Trust Joyero presentó de una mayor riqueza[25]. Por tal motivo, de tales descripciones dadas por la prensa, se desprende que, tanto los bocetos como los presupuestos presentados por el Trust Joyero, eran mucho más valiosos que los del joyero seleccionado, Antonio Heranz, así que no es de extrañar que la sociedad murciana quisiera verificar tal encomienda.

Tal suceso ocasionó que el propio alcalde de Murcia convocara al Comité Ejecutivo en una reunión extraordinaria, diciendo que "[…] en vista de las excitaciones de la Prensa a que intervenga en el asunto del fallo del concurso de bocetos […], había creído necesario reunir al Comité para adoptar acuerdos relacionados con el mencionado asunto"[26]. Asimismo, la Comisión nombrada para el proyecto de la corona -De la Cierva, Delmás y Álvarez- expusieron que todavía no se había firmado el contrato, de tal modo que antes de proceder a la entrega de las alhajas recaudadas se daría cuenta de todas las gestiones realizadas. Fue en dicha reunión cuando se presentó oficialmente un presupuesto pormenorizado por parte del joyero elegido, en el que se especificaba el número de piedras preciosas que iba a llevar la corona y el precio correspondiente a su trabajo. En esta reunión se reiteró la necesidad de exponer los bocetos que todos los joyeros habían enviado a concurso, para que así el propio pueblo pudiese tasar el valor de cada obra[27]. Como ya advertimos, el proceso de selección del artífice de la corona ocasionó opiniones dispares y juicios de valor sobre su elección.

---

24 *La Verdad*, Murcia 6 de octubre de 1926, p. 1 y *El Tiempo*, Murcia 6 de octubre de 1926, p. 1.

25 Fue el propio representante del Trust del Joyero, Julio Ruzafa, el que se persona en las oficinas del periódico "El Liberal" para expresar ese malestar. Además, también nos puede llamar la atención que los otros periódicos, "La Verdad" o "El Tiempo", en absoluto se hacen eco de tal noticia. En *El Liberal*, Murcia 10 de octubre de 1926, p. 1 y *Levante Agrario*, Murcia 10 de octubre de 1926, p. 1.

26 *El Liberal*, Murcia 12 de octubre de 1926, p. 1.

27 *El Liberal*, Murcia 12 de octubre de 1926, p. 1.

El contrato con el joyero quedaría finalmente materializado ante notario el martes 12 de octubre de 1926. D. Isidoro de la Cierva convocó a todos los componentes del Comité, además de los representantes de los periódicos *La Verdad* y *El Tiempo*, los señores Pérez Cánovas, Sánchez Jara y Ortega. También concurrieron en dicha reunión D. Antonio Heranz, D. José Gascón, y el señor Sanz como fiel contraste, ya que estos últimos fueron los encargados de tasar las alhajas y de llevar y examinar la parte técnica del proyecto. Al día siguiente la prensa daba cuentas de la reunión que se celebró en la vivienda de D. Isidoro de la Cierva. Se pormenorizaban detalladamente las joyas y el oro que constituirían las coronas, procedentes de los donativos realizados hasta el momento, al igual que las piedras preciosas que el joyero elegido estaría obligado a añadir, según estipulaba el contrato. Las joyas o piedras preciosas que no alcanzaron el valor adecuado para incorporarlas se redujeron a metálico, aunque, como apunta la prensa, fueron muy escasas. Las grandes joyas donadas que se mantendrían íntegras sin ser desmontadas fueron el pectoral, constituido por ochenta y seis brillantes y treinta y cinco esmeraldas, y una estrella de treinta y siete brillantes que se debían incorporar en su totalidad a la corona. El resto de piedras preciosas entregadas fue de 189 brillantes, 88 rosas, 626 diamantes, además de otras piedras de menos valor. Por otra parte, D. Antonio Heranz debía añadir 1.000 gramos de oro por valor de 4.000 pesetas; 660 gramos de platino, por valor de 19.800 pesetas; 2.020 brillantes de 85 quilates, por un valor de 37.750 pesetas; 2.440 rosas de Holanda de 35 quilates, por valor de 47.450 pesetas. El total de la confección de la corona ascendería a 47.450 pesetas. Por otro lado, el importe total de la elaboración y de las joyas que Heranz debía incorporar sumaba un total de 116.000 pesetas, añadiendo el importe de las alhajas donadas que habían sido tasadas por D. José Gascón y por el fiel contraste importaban un total de 54.800 pesetas, más las 10.000 que el Ayuntamiento de Murcia donó para el escudo, hacían un total aproximado hasta el momento de 180.000 pesetas[28].

Dos días después, el 15 de octubre, todos los bocetos que participaron en el concurso finalmente quedarían expuestos en el establecimiento de tejidos de D. Felipe Carrillo, sito en la calle de la Trapería. En un lugar preferente se situó, con su debida nota al pie, el boceto de la corona elegido por el Comité Ejecutivo de la Coronación[29]. Curiosamente los dos periódicos que en cierta medida se mantenían -o los mantenían- al margen de las reuniones para la Coronación, *Levante Agrario* y *El Liberal*, vuelven a exponer en sus páginas una "carta abierta" que el apoderado general del Trust Joyero, D. Gabriel Melguizo, envió a estos dos diarios y a *La Verdad*[30]. En ésta se dirigió directamente para aclarar públicamente los rumores ocasionados en la elección del concurso para la elaboración de la corona, al igual que, en cierta medida, lavar su imagen. Alegó e insistió el apoderado de esta casa

28 *La Verdad*, Murcia 13 de octubre de 1926, p. 1 y *El Tiempo*, Murcia 13 de octubre de 1926, p. 1.

29 *El Tiempo*, Murcia 15 de octubre de 1926, p. 1.

30 Debemos apuntar al respecto del tratamiento de las publicaciones en los diferentes periódicos de la época que, en este caso, "La Verdad" no recogió en sus páginas tal información.

que su empresa no intentaba perjudicar con la publicación de esa carta al joyero seleccionado, sino que, por el contrario, querían evidenciar que en el caso de haberse creído con derecho a la adjudicación del concurso era porque se fundamentaban en los sólidos y detalladísimos presupuestos que se habían presentado.

De tal manera que el señor Melguizo aprovechó estos medios para hacer público el presupuesto que su empresa había enviado a la Comisión. Lo presupuestado para el boceto del Trust Joyero comprendía en metales 3 kilos y 200 gramos de oro de ley de 18 quilates, por un valor de 12.800 pesetas; 2 kilos y 500 gramos de oro de ley de 20 quilates, por un valor de 11.250 y por último de 625 a 650 gramos de platino valorados en 19.500 pesetas. Las piedras preciosas que se detallaban constituían 1.554 brillantes de primera calidad, con un peso de 116´00 quilates, valorados en 46.400 pesetas; 5.240 diamantes, rosas holandesas con un peso de 152´00 quilates por importe de 30.400 pesetas; 4 esmeraldas finas de 40´00 quilates valoradas en 8.000 pesetas, 12 zafiros finos de 47´00 quilates por valor de 2.350 pesetas, 174 perlas finas con un peso de 1.200´00 quilates que ascendían a 5.500 pesetas y 32 rubíes finos calibrados de 11´00 quilates por valor de 1.100 pesetas. Toda la suma anterior ascendía a un total de 137.300 pesetas, más la hechura de la aureola y de las dos coronas importaban 22.850 pesetas, hacían un total de 160.150 pesetas. Posteriormente a la elección del boceto se acordó que la corona "[…] no llevará aureola, por considerarse que resultaría desproporcionada y de efecto antiartístico cuando estuviese colocada sobre la imagen"[31]. Esto hizo que el importe de lo presupuestado se redujese en dos kilos y quinientos gramos de oro de 20 quilates, que importaban 11.250 pesetas de la hechura de la corona. Así que el valor final de la construcción del proyecto Nº 1.258 del Trust Joyero, incluyendo la corona del Niño y el escudo de la ciudad que la corona de la Virgen debía incorporar, quedaba reducido a 147.400 pesetas[32]. En conclusión, lo que venían a demostrar es que su presupuesto estaba mucho más rebajado que el seleccionado por la Comité, además que dicho presupuesto venía ya acompañando desde el inicio a los bocetos. Por el contrario, el presupuesto del joyero elegido se presentó a la Junta tras ser seleccionado en el concurso como artífice de la corona. El Trust Joyero manifestó en aquel momento que:

> "Creemos que nada nos queda que decir sobre el particular, pues bien elocuentes son los números, pero debemos agregar que si únicamente se paga ahora la respetable diferencia de 33.400 pesetas tal vez sin nuestra intervención se hubieran pagado 59.900 pesetas, pues la rebaja de 26.500 que se obtuvo del adjudicatario, habrán sido debidas a las instrucciones benévolas y gratuitas que nuestro técnico señor Morales, que estuvo en esta ciudad, dio en repetidas conferencias al señor don Fernando Delmás, quien caballerosamente habrá de confesar que esto es así"[33].

31 *La Verdad*, Murcia 13 de octubre de 1926, p. 1.

32 *El Liberal*, Murcia 19 de octubre de 1926, p. 1 y *Levante Agrario*, Murcia 20 de octubre de 1926, p. 1.

33 *El Liberal*, Murcia 19 de octubre de 1926, p. 1. De una forma elocuente queda patente que

Quedan de manifiesto las diferentes discrepancias y malestares ocasionados por la elección, ya que la carta que D. Gabriel Melguizo redacta da a entender que hubo cierto posicionamiento y favoritismo a la hora de elegir joyero.

Siguiendo con el proceso de elaboración de la corona, en enero de 1927 se publicaba en *La Verdad* una nota emitida el 31 de diciembre del año anterior por la Comisión Recaudadora, en la que se especificaba un resumen del dinero colectado hasta la fecha para el pago de la corona, al que había que sumarle el importe de la tasación de todas las alhajas (55.548,25 pesetas), habiéndose recaudado a fecha 21 de enero la cantidad de 171.086 pesetas con 8,7 céntimos. En dicha nota se aclaraba que, en relación con la parte del dinero, aún faltaban "[…] todavía unos cientos de pesetas para cubrir el precio de las coronas, que serán algunos más, por la disminución que ha sufrido el cambio del papel de la Deuda perpetua". Además, se había invertido parte de ese dinero para la restauración del rostrillo, con lo cual la Comisión Recaudadora vuelve a solicitar nuevos donativos, "[…] preferibles los que se hagan en metálico y adquieran papel de cartas, medallas y sellos de la Coronación […]". De nuevo, invitan de esta manera a la sociedad murciana a colaborar por medio de nuevos donativos en dinero, o comprando diferentes artículos de recuerdo de la coronación que se expendían en todas las librerías de Murcia, sin que los libreros adquieran ninguna retribución por tales ventas. Todo iría destinado a los fondos de la Coronación[34]. Asimismo, en el periódico *El Tiempo* se difundía la misma noticia sobre el total recaudado y la falta de efectivo. Éste, además, detallaba una nota de la Comisión Recaudadora en la que detallaba la plata recogida a comienzos de 1927 -unos 550 gramos en diversos objetos a 100 pesetas el kilo-, destinada a las cantoneras y la placa conmemorativa que embellecerían el estuche donde se iban a custodiar las coronas[35].

Para mediados del mes de febrero la confección de la corona ya iba bastante adelantada. El único periódico interesado por el estado de la joya fue *El Liberal*, ya que informaba sobre la fase de elaboración en la que se hallaba la corona tras haber hablado con D. Isidoro de la Cierva. Éste, en su último viaje a Madrid, había podido examinar la pieza en el taller de Antonio Heranz. Matiza, al respecto, que le ha causado muy buena impresión las figuras cinceladas que adornan la base de los imperiales de la corona ya que son "[…] verdaderas obras de arte que ha de llamar muchísimo la atención". Además, verifica que también ha podido comprobar in situ las piedras preciosas que el joyero ha adquirido para completar el número fijado en el contrato y el boceto[36].

en la elección del joyero primaron otros intereses que, por falta de más documentación, desconocemos hasta la fecha ya que, por lo que emana la prensa, era algo inconcebible que el boceto elegido, aun falto de presupuesto que lo acompañase, fuese elegido finalmente. Tampoco hemos encontrado ninguna nota al respecto de los demás presupuestos y bocetos presentados a concurso, aunque casi todos fuesen de reconocidos talleres de joyería u orfebrería. Recordemos al respecto la Casa Orrico en Valencia.

34 *La Verdad*, Murcia 21 de enero de 1927.

35 *El Tiempo*, Murcia 21 de enero de 1927, p. 1. La placa conmemorativa llevaría grabadas las firmas de los componentes del Comité Ejecutivo, así lo anunciaba el periódico *El Tiempo*, Murcia 18 de marzo de 1927, p. 2.

36 *El Liberal*, Murcia 15 de febrero de 1927, p. 1.

Tras la carta pastoral en la que se anunciaba oficialmente la coronación de la Virgen[37], la cual se leyó en todas las parroquias e iglesias rectorales de la Diócesis, el 9 de abril de 1927 llegarían en tren desde Madrid, junto a su artífice, D. Antonio Heranz Matey, las magníficas coronas que Murcia había ofrecido a su Patrona (lám. 2). Junto al joyero le acompañaba un inspector de policía custodiando la valiosa joya. Por tal motivo, todos los miembros del Comité Ejecutivo se reunieron en el Palacio Episcopal para recibirlas de manos de su artífice. Según los datos aportados por la prensa predominaban en ella el platino, el oro y los brillantes. Además, el joyero D. José Gascón mostró el magnífico rostrillo que se le encargó restaurar y "embellecer" para la gran efeméride canónica. Por su lado, el fiel contraste de la ciudad, el señor Sanz, entregó al Comité el certificado de contratación, según las bases que venían estipuladas en el contrato firmado con el joyero madrileño. Las coronas ya venían encerradas en el "artístico estuche" de madera con aplicaciones en plata, además de la placa del mismo metal en donde se mostraban todas las firmas de los componentes del Comité[38].

El propio Heranz informó a la prensa que tardó seis meses en realizar sendas coronas, además de incorporarle a la corona de la Virgen una ofrenda personal como agradecimiento. Según el propio artífice, la corona llevaba dos mil piedras más de las que se le entregaron para su elaboración "[…] figurando en tan hermosa obra de arte, desde el más rico brillante al más modesto coral ya que todo representa el mismo valor en el popular tributo de cariño […]". Tal fue la reputación alcanzada por este joyero al confeccionar las coronas de la Virgen de la Fuensanta que, tras ser visitadas en sus talleres por gran cantidad de público madrileño, el propio artífice fue requerido en la Corte por las reinas Dña. María Cristina de Habsburgo-Lorena y Dña. Victoria Eugenia de Battenberg para poder contemplar su obra "[…] haciendo de ella entusiasmados elogios", además de interesarse por saber todos los pormenores y detalles de la coronación de la patrona de la ciudad de Murcia[39]. Finalmente, el importe total de las piezas ascendió a 250.000 pesetas, sin contar las 60.000 pesetas que había importado la restauración del rostrillo. Sin duda, y como manifiesta la propia prensa del momento, la obra fue un "derroche de arte y de riqueza según todos los entendidos en joyas allí presentes", manifestando al mismo tiempo afanados elogios hacia su artífice. Tras ser presentadas las coronas al Comité, se depositaron bajo la custodia de D. José Gascón para ser expuestas en el escaparate de su joyería, al igual que el recién restaurado rostrillo. Después de firmar la recepción de la joya D. Antonio Álvarez Caparrós, D. Isidoro de la Cierva y D. Fernando Delmás, y certificarla el joyero D. José Gascón y el fiel contraste de Murcia, el señor Sanz, el único documento que quedaba pendiente por recibir fue la certificación correspondiente por parte del Fiel Contraste de Madrid[40].

37 *El Tiempo*, Murcia 3 de abril de 1927, p. 3.
38 *El Liberal*, Murcia 10 de abril de 1927, p. 1.
39 *El Tiempo*, Murcia 10 de abril de 1927, p. 1.
40 Ibídem.



MUNDO GRÁFICO

UNA JOYA DE ARTE RELIGIOSO

LA CORONA DE LA VIRGEN DE LA FUENSANTA

Bellísima corona valorada en 40.000 duros, con la que se efectuará la ceremonia de la Coronación de la Virgen de la Fuensanta, el día 24 de actual, en Murcia

(Fot. Mateo)

LÁMINA 2. *Revista Mundo Gráfico*, 20 de abril de 1927, p. 10.

Desde mediados de abril se sucedieron diferentes actos previos a la coronación. El primero de ellos fue la bajada en romería desde Algezares hasta la ciudad de Murcia el sábado 16 de ese mes, entrando a la ciudad en triunfal procesión desde el barrio de El Carmen. Además de la valiosísima corona, la Virgen de la Fuensanta fue homenajeada con otras muchas ofrendas para su gran día, como un rico estuche para guardar todas las alhajas de la Virgen, regalado por su camarera, Dña. María Cordiníu[41]; una nueva peluca que se mantuvo expuesta en un escaparate de la calle Platería, realizada por el peluquero José Sánchez Ortín[42], y un valioso manto de terciopelo rojo carmesí bordado en hilos de oro. Tras la llegada de la Virgen a la ciudad, y coincidiendo con el Domingo de Resurrección, se dio comienzo a todo extenso elenco de fiestas de carácter cívico para la coronación que, además, coincidían con las Fiestas de Primavera de aquel año, como: corridas de toros, Bando de la Huerta, Batalla de Flores, verbenas, conciertos musicales en las calles Platería y Trapería, Juegos Florales, una gran Exposición de Arte Religioso y Concierto de Música Sacra en la Catedral, la espectacular representación en el Teatro Romea del retablo escénico denominado *Fuente-Santa,* escrito por los poetas murcianos en honor a su patrona, etc. Paralelamente también se celebraron diferentes actos y oficios religiosos dedicados a la Virgen como vigilias de adoración nocturnas, novenario, etc., culminado con la gran Misa Pontifical previa a la coronación[43].

Tras la revisión de los documentos emanados de la prensa del momento, podemos afirmar que durante el desarrollo de los preparativos previos a la coronación, en concreto sobre el concurso y posterior fallo a favor de Antonio Heranz Matey, se puede comprobar que, gracias a las notas dispares en los diarios locales, podríamos establecer dos hipótesis sobre este asunto. Por un lado, que desde el Comité Ejecutivo, encabezado por D. Isidoro de la Cierva[44], ya existía cierta inclinación hacia el joyero seleccionado. Por otro, que previamente existieran ciertas discrepancias entre las dos casas de joyas madrileñas, el Trust Joyero y la Casa Heranz, lo que dio pie a la primera a enviar un comunicado a la prensa murciana expresando su malestar sobre la elección. Para intentar esclarecer todas estas dudas se ha intentado indagar en varias fuentes que puedan sacar a la luz algo que acabe con este desembrollo, aunque finalmente tampoco se ha podido sacar ningún tipo pesquisa que aclare dudas elocuentes.

Hemos de verificar que sobre el Trust Joyero sí que se han encontrado algunas referencias sobre su origen y prestigio. Por el contrario, en las fuentes consultadas

41 *El Liberal*, Murcia 10 de abril de 1927, p. 1.

42 *La Verdad*, Murcia 17 de abril de 1927, p. 1.

43 Todos los periódicos de Murcia se hacían eco de los diferentes actos programados para la coronación, como *La Verdad*, Murcia 17 de abril de 1927, p. 1, del 21 abril de 1927, p. 1, del 23 de abril de 1927, p.1; en *Levante Agrario*, Murcia 20 de abril de 1927, p. 1; en *El Tiempo*, Murcia 20 de abril de 1927, p. 1; en *El Liberal*, Murcia 24 de abril de 1927, pp. 1 y 2.

44 Tampoco podemos cerciorar que por las ocupaciones políticas que D. Isidoro de la Cierva desempeñaba, realizando gran cantidad de viajes a Madrid, y de las relaciones que pudo establecer en la capital, existiese ya una amistad previa a la coronación entre el presidente del Comité Ejecutivo de la Coronación y el joyero seleccionado tras el concurso público.

para este estudio no se ha podido dilucidar nada al respecto sobre el origen, trabajos, prestigio u otros menesteres del tan elogiado en Murcia D. Antonio Heranz. Solamente podemos conocer la ubicación de su taller gracias a un anuncio que se publicó en el periódico *El Tiempo* en los dos días siguientes a ser coronada la Virgen de la Fuensanta (lám. 3). Por lo demás, es la única noticia, además de su trabajo para Murcia, que tenemos de este espectral y controvertido Antonio Heranz Matey como artífice joyero. Las exiguas noticias que podemos testimoniar sobre este joyero, para nada lo relacionan con la profesión; también, al igual que en muchos documentos de prensa, existe cierta controversia a la hora de mencionar su apellido, apareciendo como Heranz o "Herranz", pero queda del todo aclarado gracias al citado anuncio cuando es mencionado como Heranz. Sobre la trayectoria personal de este joyero, aparece en la prensa madrileña como tesorero de la Junta de Gobierno de la Cruz Roja[45], al igual que se cita en el año 1915 como "vocal segundo" de la sociedad madrileña Centro Hijos de Madrid[46]. En 1922 volvería a formar parte de la directiva de esta sociedad, pero en este caso como "contador"[47]. La última noticia en la que aparece mencionado el tal Antonio Herranz Matey no le fue nada favorable, ya que se presenta como demandado en la prensa del año 1934 en el Juzgado Municipal Número 6 por Dña. María de la Peña Hernández, por la reclamación de una cantidad económica. Se le embargaron diferentes bienes muebles que se sacaron a la venta por primera vez en una subasta pública, y que fueron tasados en la cantidad de 425.000 pesetas, dejándose en depósito en la casa de un dependiente del demandado, D. Enrique Félix[48]. Sin duda, la vida de artística de Antonio Heranz Matey deja un campo abierto a posteriores y más profundas investigaciones sobre este esquivo joyero madrileño.

El preámbulo de esa maravillosa joya -marcado desde su comienzo con ciertas controversias- prefiguraría su malogrado fin, ya que en el cincuenta aniversario de su factura, el año 1977, fue expoliada del Museo de la Catedral junto a otras valiosas joyas pertenecientes al ajuar de la Virgen de la Fuensanta. El resultado es, como ya sabemos, que nada más se supo de ese misterioso robo hasta nuestros días, a excepción del pectoral de esmeraldas y el collar de diamantes y aguamarinas que, por fortuna, fueron recuperados casi milagrosamente en 2016, gracias a la colaboración con la Guardia Civil de dos alumnos de la Universidad de Murcia, D. Juan Manuel Rodríguez Cantero y D. Antonio Gil Gómez. En el noventa aniversario de la coronación canónica de la patrona de Murcia, podemos volver a contemplar parte de ese Patrimonio usurpado.

45 *España Libre*, 22 de febrero de 1916, p. 3.
46 *ABC*, 2 de febrero de 1915, p. 17.
47 *ABC*, 2 de abril de 1922, p. 20.
48 *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 5 de marzo de 1934, p. 3.

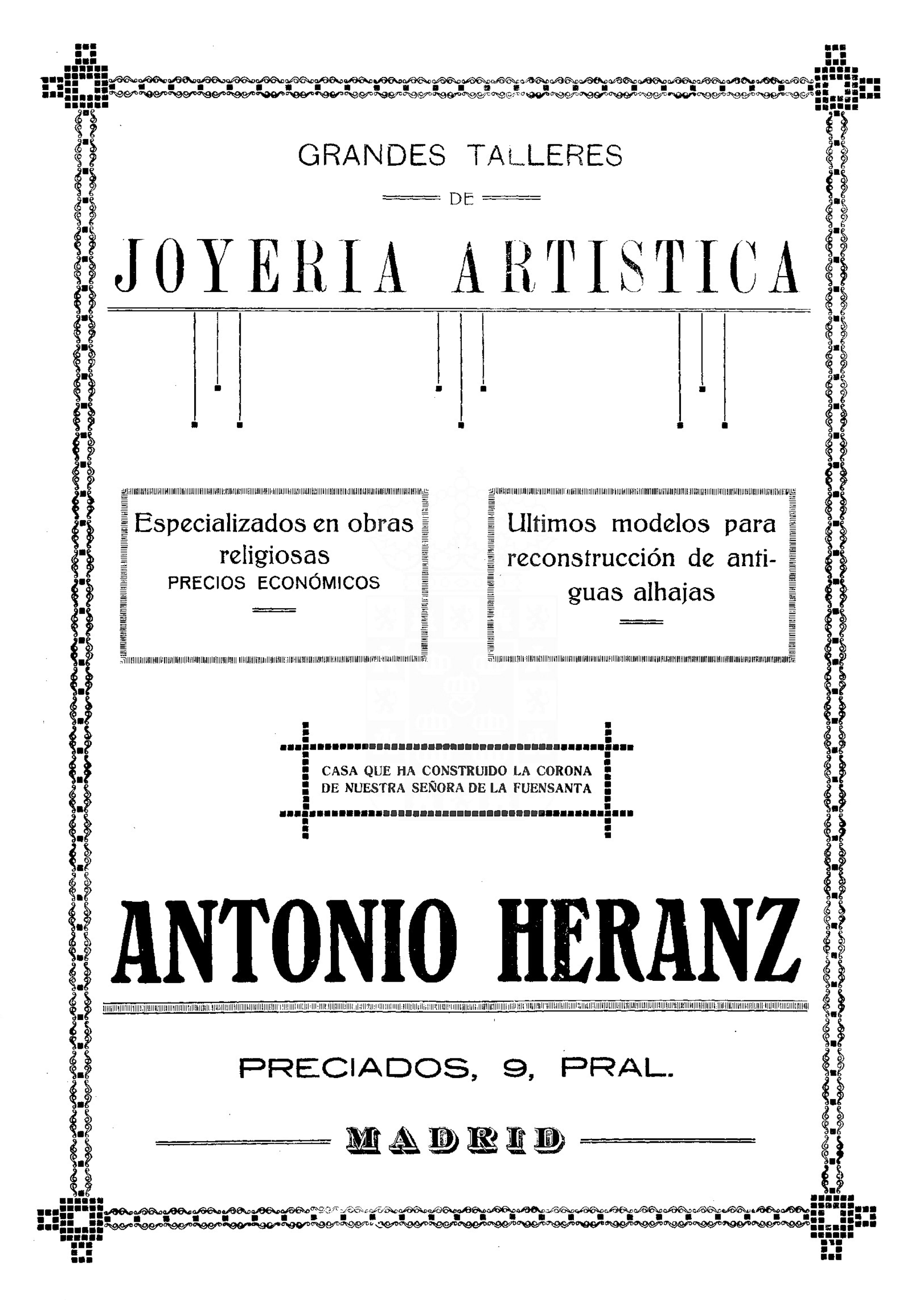


LÁMINA 3. *El Tiempo*, Murcia 26 de abril de 1927, p. 12.

Diseño, plata y joyas en las obras de Pedro de Anitua: la creación de su taller en Vitoria

ROSA C. MARTÍN VAQUERO
Universidad da Coruña

Introducción

En este trabajo sacamos a la luz al platero-joyero Pedro de Anitua y su taller en Vitoria. Su formación la realizó en Francia, posteriormente instala con su firma el taller en Vitoria, el cual ha pervivido activo a lo largo de cuatro generaciones. El objetivo del estudio es dar a conocer la importancia de este artífice, al que apenas se le han dedicado unas líneas y la creación del taller de platería-joyería Anitua en Vitoria. Partimos de que, hasta ahora, se han ignorado por completo su vida, trabajo y obras. Otro de nuestros objetivos, es localizar, estudiar y dar a conocer las obras por él realizadas y que podamos documentar, así como los diseños de las piezas, la técnica empleada, modelos utilizados, herramientas, etc.; es decir, conocer el hacer de este platero-joyero vitoriano[1].

Sigue los estilos artísticos imperantes en la época con sus peculiaridades e influencias. A través de los documentos de archivo y las fuentes orales de los miembros del taller que ejercieron el oficio -fue continuado a lo largo de cuatro generaciones-, sabemos que su creador permaneció activo desde el último tercio del siglo XIX y primera mitad del XX. Sus descendientes han seguido con el oficio hasta las primeras décadas del siglo XXI[2].

---

1 Este estudio se enmarca en el Grupo de Investigación de Composición Arquitectura y Patrimonio (GICAP) de la Universidad da Coruña del que formamos parte. Para la realización de este estudio se ha contado con una Ayuda a la Investigación de Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vasco. Sección de Artes Plásticas y Monumentales. Año 2007.

2 Queremos agradecer a la familia Anitua, muy especialmente a Chenchón, último miembro de esta familia que ha regentado esta firma hasta el 2016, en que ha cerrado sus puertas, y Mariam, las facilidades que nos han dado para poder realizar el estudio llevado a cabo.

Rescatamos del olvido obras importantes inéditas elaboradas en su taller, también dibujos y diseños por él realizados. Los documentos de archivo, nos proporcionan datos y acontecimientos para su biografía y profesión que nos ayudaran a conocer la vida familiar y profesional -situación económica, estatus social, etc.-, así como la influencia y repercusión que los acontecimientos políticos, económicos, sociales y religiosos de la ciudad, tuvieron en el desarrollo de su profesión.

Estructuramos el estudio, en una Introducción y tres apartados: 1. Pedro Anitua. La formación del artífice: de relojero a platero-joyero. 2. El taller de joyería y platería Pedro Anitua en la calle Dato de Vitoria. 3. Las piezas de joyería: su faceta artística y diseño; y Conclusión. Aportaremos las Fuentes manuscritas consultadas y la bibliografía utilizada, que recogemos en las notas a pie de página, con el cuadro genealógico elaborado de esta familia, así como las ilustraciones correspondientes a las obras presentadas.

1. Pedro Anitua. La formación del artífice: de relojero a platero-joyero

El iniciador de esta familia de joyeros-plateros Anitua, fue Pedro de Anitua Gabiña[3] (1859-1946) que recibe su formación en Francia. Anteriormente se va a Hispanoamérica pero por una epidemia en la ciudad de Chile regresa de nuevo a Vitoria y se va a Francia. A los diecisiete años, ingresa en la Escuela de Relojería de Besançon (Francia), fue especialista en piedras de color, trabajó en antigüedades y recibió el premio extraordinario de piezas complicadas en Besançon.

A su vuelta, se instala en Vitoria, abre su primera tienda-taller en la calle Postas, nº 7. Más tarde, lo encontramos en el nº 14 de esta misma calle. Posteriormente, se traslada a la calle la Estación, nº 7. En este número nos consta que tiene tienda de relojería y que el 8 de febrero de 1895 hace un convenio con Palacios Ezquerecocha, también relojero, para que regente la tienda y realice las reparaciones por no poder atenderlo por si solo[4].

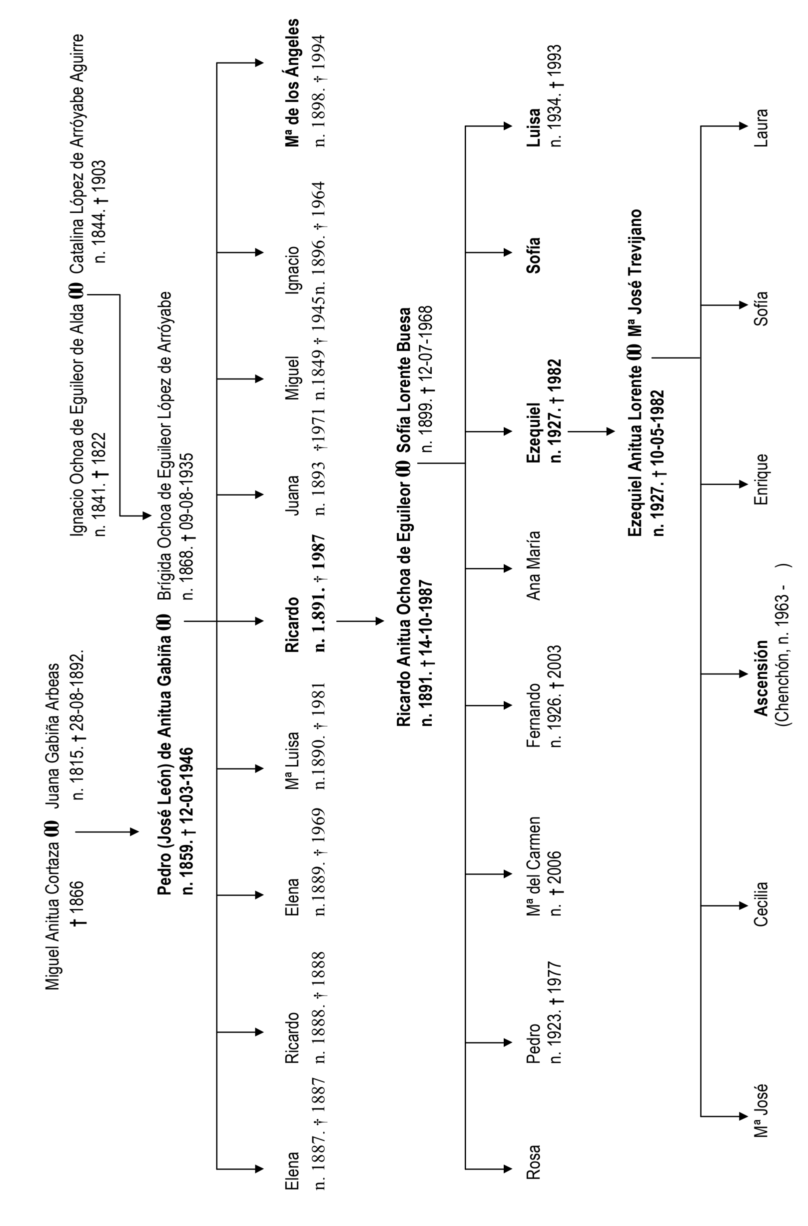
Pensamos que ya en este momento se dedicaba a la platería-joyería. En 1916 la calle de la Estación, pasa a denominarse calle Eduardo Dato[5], en cuya localización, continua ejerciendo el oficio de joyería-relojería, con su hijo Ricardo; le siguen sus nietos: Ezequiel y Luisa -hijos de Ricardo-; posteriormente continuarán, hasta 2016 con la tienda-taller abierta sus descendientes, Asunción (Chenchón) -hija de Ezequiel- es la última que regenta la firma[6].

3 El apellido Gabiña, en diferentes documentos aparece escrito con be y con uve, para que no lleve a confusión hemos optado por seguir el criterio de escribirlo con be, salvo si es una cita transcrita.

4 Archivo Histórico Provincial de Álava (en adelante AHPA). Esc. Francisco de Ayala, Prot. 19.859, ff. 341-343r/v. Archivo Territorio Histórico de Álava (en adelante ATHA). Reparto de la Contribución Industrial, para el Ayuntamiento de Vitoria, correspondiente al año económico de 1890-1891. Sig.: DH. 297-6. Encontramos su casa-tienda y taller en la calle de Postas, nº 14, en este reparto aparece con el nº 232 y como relojero, le corresponde pagar setenta y cinco pesetas. En la calle la Estación, nº 7, aparece en la solicitud que hace de la Guía de la Plata de 1916, que este año pasa a denominarse calle Dato, pero en 1912, sigue viviendo en la calle Postas, 14 y paga como joyero.

5 V. VAL, *Calles Vitorianas*. Vitoria, 1979, pp. 68, 176 y 177. En la primera, en la calle Postas nº 14, recoge: "…en la casa inmediata estuvo establecida la joyería de Pedro de Anitua"; y en las dos siguientes referentes a la calle Dato, hace una pequeña reseña de los nombres con los que fue conocida esta calle.

6 En la Genealogía realizada sobre los componentes de esta familia, se recogen en negritas los miembros de los que tenemos constancia que ejercieron en el oficio y regentaron la tienda-taller.


ÁRBOL GENEALÓGICO DE LOS PLATEROS-JOYEROS ANITUA
(Cuatro generaciones en Vitoria)
Miguel Anitua Cortaza ⚭ Juana Gabiña Arbeas
† 1866
n. 1815. † 28-08-1892.
Ignacio Ochoa de Eguileor de Alda ⚭ Catalina López de Arróyabe Aguirre
n. 1841. † 1822
n. 1844. † 1903
Pedro (José León) de Anitua Gabiña ⚭ Brígida Ochoa de Eguileor López de Arróyabe
n. 1859. † 12-03-1946
n. 1868. † 09-08-1935
Elena
n. 1887. † 1887
Ricardo
n. 1888. † 1888
Elena
n.1889. † 1969
Mª Luisa
n.1890. † 1981
Ricardo
n. 1.891. † 1987
Juana
n. 1893 †1971
Miguel
n.1849 † 1945
Ignacio
n. 1896. † 1964
Mª de los Ángeles
n. 1898. † 1994
Ricardo Anitua Ochoa de Eguileor ⚭ Sofía Lorente Buesa
n. 1891. † 14-10-1987
n. 1899. † 12-07-1968
Rosa
Pedro
n. 1923. † 1977
Mª del Carmen
n. † 2006
Fernando
n. 1926. † 2003
Ana María
Ezequiel
n. 1927. † 1982
Sofía
Luisa
n. 1934. † 1993
Ezequiel Anitua Lorente ⚭ Mª José Trevijano
n. 1927. † 10-05-1982
Mª José
Cecilia
Ascensión
(Chenchón, n. 1963 -)
Enrique
Sofía
Laura
(*) Aparecen en negrita los miembros de la familia que han ejercido la actividad y siguen regentando la tienda.

Pedro de Anitua Gabiña, (nombre completo: Pedro José León de Anitua Garbiña) nació en 1859. Hijo de Miguel de Anitua Cortaza y Juana Gabiña Arbeas[7]. Sus padres, residentes en esta ciudad eran naturales de la villa de Durango y Lezama respectivamente[8]. Pedro de Anitua Gabiña se casa con Brigida Ochoa de Eguileor López de Arroyabe[9]. De este matrimonio nacen ocho hijos a saber: Elena en 1887 que muere a los seis meses, Ricardo en 1888 muere a los tres meses, Elena (la segunda de este nombre) en 1889, Ricardo (segundo de este nombre) en 1891, continuado del oficio, le siguen, Juana en 1893, Miguel en 1894, Ignacio en 1895, y María de los Ángeles en 1897; todos ellos bautizados en San Miguel y enterrados en el Panteón familiar[10].

Sabemos que Pedro de Anitua con pocos años, emigra al Nuevo Mundo y con el desastre del terremoto de Chile de 1874, regresa a España a casa de sus padres en Vitoria. En 1876, se va a Francia, como hemos aludido, dónde se forma en la Escuela de Relojería de Besançon, en la que entra a los 17 años de edad, permaneciendo allí dos años. Debió ser un alumno brillante pues obtiene el premio extraordinario de piezas complicadas[11]. A su regreso a Vitoria, abre la tienda-taller Joyería-relojería de Pedro de Anitua en 1878, en la calle Postas. La primera tienda-taller Anitua, estaba ubicada en la calle Postas, nº 7, en la casa, huerta y jardín que habían comprado sus padres Miguel y Juana en 1943 a los Condes de Ezpeleta, Marqueses de Montehermoso[12].

En los primeros años, en el negocio estuvo también su madre, que le ayudó económicamente y que posiblemente, por la edad -diecinueve años- no podía aparecer por si sólo, hasta que se pudo independizar dos años más tarde. A nosotros nos consta documentalmente que aparece en los años 1890-1891, en el Reparto de la Contribución Industrial, figura como Relojero. Pedro de Anitua, en la calle Postas, 14, paga setenta y cinco pesetas[13]. Posteriormente en la Contribución Industrial co-

7 Archivo Histórico Diocesano de Vitoria (en adelante AHDV). San Miguel, Libro de Bautismos (1858-1868) nº 10. Sig.: 8933-1. Con los tres nombres aparece en la partida de defunción de 12 de marzo de 1946. AHDV. San Miguel, Libro de Difuntos 1946. Archivo del Cementerio Santa Isabel de Vitoria (en adelante ACSIV). Libro de Registros, Tomo X. Panteón Familia Anitua, C/ Virgen Blanca nº 4. Su esquela es recogida en el periódico *El pensamiento alavés*, 14 de marzo de 1946, p. 3. Murió a los 87 años de edad, difiere un año con la fecha que aparece en el Libro de Bautismos.

8 AHDV. San Miguel, Libro de Difuntos (1859-1875) nº 4, f. 86. Sig.: 8937-1. Miguel Timoteo Anitua Cortaza, natural de la villa de Durango, del señorío de Vizcaya, hijo de José y Teresa, comerciante muere en 1866. ACSIV. Libro de Registros, Tomo IV. Panteón Familia Anitua, C/ Virgen Blanca, 4. Juana Gabiña Arbea, natural de Lezama, hija de Manuel y Mª Josefa, muere el 28 de septiembre de 1892 a los 77 años de edad, está enterrada en el Panteón Familiar.

9 ACSIV. Libro de Registros, Tomo IV. Panteón Familia Anitua, C/ Virgen Blanca, 4. Brigida Ochoa de Eguileor López de Arroyabe, falleció el 9 de agosto de 1935, a los 67 años de edad, enterrada en el cementerio de Santa Isabel, sus restos inhumados el 13 de mayo de 1946, descansan en el Panteón Familiar. Su esquela aparece en el periódico *El pensamiento alavés*, 9 agosto de 1935, p. 7.

10 AHDV. San Miguel. Bautizados (1869-1879 / 1880-1893 / 1894-1919). Sig.: 3163-1 / 3164-1 / 3165-1. ACSIV. Panteón Familiar. Véase Árbol genealógico de esta familia.

11 Nota recogida por transmisión oral de sus descendientes oídas a sus antecesores, y recogidas en el libro: VV.AA., *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*. Barcelona. Editorial Gepsa, 1991, p. 240.

12 AHPA. Esc. Gabriel de Aragón, Prot. 13623, ff. 4182-4185r/v.

13 ATHA. Reparto de la Contribución Industrial, para el Ayuntamiento de Vitoria, correspon-

rrespondiente al año 1912, ya aparece como joyero, con el nº 44, en el apartado "Joyas", Pedro de Anitua, sigue viviendo en la calle Postas, 14, y paga 249,55 pesetas. Sabemos que en 1895 tenía una tienda taller de relojería en la calle la Estación, nº 7[14].

El 11 de febrero de 1897, se recoge el testamento de Pedro de Anitua Gabiña, hecho en Vitoria, ante Francisco de Ayala, notario del Ilustre Colegio de Burgos del distrito de esta Capital, haciendo constar que es mayor de edad, comerciante, casado con Brígida Ochoa de Eguileor y López de la Calle, dispone que sea amortajado con el hábito del Carmen, que sea enterrado en el panteón que tiene de su propiedad en el cementerio de Santa Isabel de esta ciudad y que en él, posteriormente, sean enterrados su esposa e hijos. Manda que se le haga funeral de primera clase y que se le digan cien misas, señala también otras misas y novenas en distintos altares de Nuestra Señora del Carmen y de los Dolores y que durante diez años el día de su aniversario se celebre misa en el Convento de Santa Cruz, aplicable por su alma y la de sus padres. Añade que: "*el estipendio de la limosna en todos los casos será el que designe su mujer y en su defecto sus hijos*".

En cuanto a su herencia, estipula lo siguiente: "*dice que tiene seis hijos de su matrimonio, menores de edad, y que a su esposa, además del usufructo prevenido por derecho, lega y manda en usufructo, un tercio de todos sus bienes, derechos y acciones de libre disposición, y nombra a sus seis hijos por sus universales herederos, así como a sus testamentarios, tutores y curadores, en caso de sus hijos de menor edad*"[15].

El 18 de mayo de 1903, se registra una escritura de venta de una parcela otorgada por Eugenio Gasset, en nombre de la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España, a favor de Pedro de Anitua. La escritura de compra se realizó ante el notario Ramón Echevarría con fecha 1 de abril de 1898, por Pedro de Anitua Gabiña, de 39 años de edad, joyero, casado, vecino de esta ciudad, sita en la Estación de Vitoria. Tiene 1.519 metros cuadrados y el precio de compra fue de 9.114 pesetas, autorizada por Vicente González Peña[16].

Del trabajo que realizaba nos sirve de referencia la hoja Guía de la Plata que presenta en la Delegación de Hacienda de la Provincia correspondiente al segundo trimestre de 1918 , en ella figura que vive en la calle Dato, 7, y los asientos que declara correspondientes a la plata en pasta y plata elaborada con los números de las guías de la plata, procedentes de Madrid y Barcelona, también especifica las cantidades, menores de un kilogramo, expedidas en plata elaborada destinada al extranjero, con los números de guía. A la derecha nos especifica el resumen de los kilogramos de plata empleados, así como la ley de 900 y 916 milésimas utilizada. Esta hoja está firmada y rubricada con el sello de tinta de la tienda y el sello de registro de entrada de la oficina de Hacienda[17].

diente al año económico de 1890-1891. Sig.: DH. 297-6. Encontramos su casa-tienda y taller en la calle de Postas, nº 14, en este reparto aparece con el nº 232 y como relojero, le corresponde pagar setenta y cinco pesetas.

14 Ibídem, 1894-95. Sig.: DH. 297-6.

15 AHPA. Esc. Francisco de Ayala, Prot. 24298, ff. 382-385r/v.

16 ATHA. Escritura de Venta. Sig.: D.H. 1339-18.

17 Este documento lo dimos a conocer en: R. MARTÍN VAQUERO, "El Arte en los documentos: actividad de los talleres vitorianos a través de las "guías de la plata" y otros instrumentos del tesoro

A través de ella podemos apreciar el volumen de plata que pide y la plata elaborada que sale del taller. Que recoja la plata elaborada destinada al extranjero, nos indica que el negocio era importante y que no se limitaba solamente a abastecer las necesidades de la ciudad y provincias limítrofes (en otras guías figura principalmente Bilbao), sino que sus productos eran demandados por otras platerías, como Madrid, Barcelona y del extranjero[18].

En relación con su trabajo, a Pedro Anitua, platero joyero de la ciudad de Vitoria, a juzgar por el encargo que se le hace por parte del señor Vicario General de la Diócesis de Vitoria, se le tenía por persona de confianza y entendida en su trabajo. Se le pide que examine y tase la cruz de Echevarri Viña, que el párroco de dicha iglesia pide poder enajenar con las autorizaciones convenientes del Obispado de Vitoria. Emite su informe el 22 de noviembre de 1929, y tasa la cruz en 3.500 pesetas. Posteriormente se pide una nueva tasación al platero de la plaza Isabelo Asensio, el 1 de abril de 1930, quien dice estar conforme con la tasación de 3.500 pesetas que había dado el platero Anitua, industrial de la plaza, esto confirma también la consideración de que gozaba por parte de otros artífices de la ciudad[19].

El 21 de septiembre de 1935, las monjas de la Vera-Cruz, toman en arriendo al Sr. Anitua, joyero de esta ciudad de Vitoria, un chalet de su propiedad, situado en la calle Fray Francisco, nº 11, hoy nº 15, para fundar un Colegio de Primera y Segunda Enseñanza. Aunque no era un buen momento para su fundación, las Congregaciones Religiosas, cumplieron los requisitos gracias a que una de las hermanas tenía el título de Magisterio y pudo aparecer como directora, salvando la situación de falta de personal cualificado. Así, en septiembre de ese mismo año, abren las puertas y dan comienzo a la matrícula[20].

A su muerte, el 2 de Marzo de 1946, a los 87 años de edad, continua con el oficio su hijo Ricardo -el segundo de este nombre-, que ya trabajaba con él en el taller. En 1925, en la petición de la Guía para la circulación de la plata en pasta, aparece la firma de Ricardo de Anitua con la indicación p.o. (por orden), por lo que pensamos que por estos años ya trabajaba con su padre[21]. En 1930, en los asientos de la plata en pasta y elaborada que debían entregar por trimestres, con las referencias de las guías de la plata correspondientes, aparecen las firmas de ambos, padre e hijo[22].

público", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 303-324.

18 El negocio podemos apreciar que sigue prosperando, por el volumen de plata elaborada que aparece en las Guías de 1940 y 1943, así como en la liquidación provisional del Impuesto de Utilidades que realiza Pedro de Anitua Gabiña, correspondientes a estos ejercicios: ATHA. Sig.: DAIC 1035-64.

19 El documento correspondiente firmado y rubricado lo recogemos en nuestro trabajo: R. MARTÍN VAQUERO, "Nuevos datos sobre la cruz procesional del siglo XVI-XVII de la Catedral de Santa María de Vitoria", en *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Ed. Universidad del País Vasco. Vitoria-Gasteiz, 2008, pp. 321-331. Archivo de Parroquias. Obispado de Vitoria. Carpeta Echavarri-Viña, Expediente de enajenación de la cruz parroquial, s/f.

20 www.colegioveracruz.com/historia/historia.html

21 AHPA. Sección Hacienda, Legajo: Guías para la circulación de plata en pasta. Sig. Caja 373.

22 Ibídem, Asientos correspondientes a las relaciones trimestrales de plata en pasta y elaborada que debían entregar a la Delegación de Hacienda para el control del movimiento de este metal en cumplimiento del Real Decreto de 11 de Marzo de 1913. Sig. Caja 373. En esta Guía de la plata, de 3 de

El 31 de marzo de 1947, se recoge el expediente de comprobación de valor, presentado en la Oficina Liquidadora del Impuesto de Derechos Reales de Álava, a los efectos del impuesto de derechos reales por sucesiones hereditarias, de los bienes inventariados en las operaciones testamentarias por óbito de Pedro José León de Anitua Gabiña, otorgada ante el notario de la capital Gregorio de Altube e Izaga, el día 14 de marzo de 1946, y protocolizada ante el mismo el 31 de diciembre de 1946[23].

2. El taller de joyería y platería Pedro Anitua en la calle Dato de Vitoria

El taller de Pedro de Anitua ha tenido gran relevancia en la vida de la ciudad de Vitoria, sin embargo, a penas ha sido considerado en las fuentes bibliográficas. Participó en exposiciones importantes como la realizada por el Institut Balear de Disseny, Govern Balear: *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*, que se expuso en varios lugares y de la que se realizó un extraordinario catálogo, que recoge todas las obras expuestas de los talleres peninsulares e insulares. En él, además de reproducir algunas de sus obras, se define a Pedro de Anitua como: "especialista en piedras de color, diseñador de joyería que se caracteriza por la creación de piezas complicadas"[24].

En cuanto a la pobreza bibliográfica sobre este artífice y sus obras es manifiesta; apenas le dedican escasas líneas en algún Libro de Cuentas por el pago de alguna obra, y casi ni se le menciona en las Fuentes Bibliográficas autóctonas y foráneas. Por lo cual, es un estudio inédito que creemos necesario y está pendiente de realizar, para ir completando este periodo del arte del País Vasco y más concretamente del arte que se realizaba en los talleres de plateros vitorianos de la época[25].

En relación con investigaciones llevadas a cabo hasta la fecha, llama la atención, como en los libros y monografías de artistas y artesanos del siglo XIX y XX, y más concretamente en el País Vasco, no se menciona este taller. Ni siquiera aparece mencionado en la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco* de la editorial *Auñamendi*[26]. En otros estudios más recientes se le cita, como el que nosotros publicamos

abril de 1946, ya sólo aparece la firma de Ricardo Anitua, su hijo, como continuador del oficio.

23 ATHA. Expediente sobre el Impuesto de Derechos Reales y Transmisión de Bienes. Sig.: DAIC 9510-38.

24 VV.AA., *Un siglo de joyería…* ob. cit., pp. 240-241. Todos los periódicos vascos se hacen eco de esta muestra, nos sirve de ejemplo el periódico *Deia*, 22 de septiembre de 1991, pp. 8 y 9, a la que dedica un amplio reportaje que titula: "Vascos de muchos quilates", recoge que es la primera exposición del Estado, que reúne las creaciones más destacadas en los últimos cien años, y refiriéndose a Euskadi, continúa que concurrieron un selecto grupo de joyeros con 129 piezas presentadas, cuidadosamente seleccionadas. Referente a Vitoria y en concreto a nuestro taller, destaca "...entre las colecciones tan exclusivas como la de Pedro de Anitua en Gasteiz".

25 Tenemos en preparación el estudio completo de este taller, con las tres generaciones siguientes que continuaron ejerciendo el oficio con tienda abierta hasta febrero de 2016. Actualmente la tienda taller ya no existe, ha sido modificada su estructura y responde a otro negocio, por lo que este testimonio consideramos es interesante recoger ya que formó parte de la sociedad y la historia vitoriana de todo ese largo periodo de tiempo en que estuvo vigente.

26 VV.AA., *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*. Vol. II. San Sebastián, Editorial Auñamendi, 1977. Se recoge una entrada ANITUA, en la que describe la heráldica de este apellido

sobre los Arróyabe: “Un taller de plateros del siglo pasado que aún pervive: Instrumentos y herramientas que se conservan”[27]; y en el libro de *Pedro Durán 112 años diseñando en plata y joyas 1886-1998* que recoge un encargo de la casa Pedro Anitua de Vitoria a esta joyería[28]. Encontramos relación con algunos modelos de sus obras en el libro: *150 Años. Platería Espuñes*[29].

Respecto a otros campos de investigación hoy en curso, se están realizando trabajos y tesinas sobre algunos artífices del País Vasco de este período, pero en lo referente a nuestro taller y sus obras, permanece completamente ignorado. De ahí que, este trabajo se ha de basar en documentos inéditos, sacados de las fuentes archivísticas, locales, familiares y nacionales que se recogen en las notas a pie de página. Especialmente, hemos basamos basado esta investigación en los Archivos locales: Histórico Diocesano, Histórico Provincial de Álava, Territorio Histórico de Álava, Municipal de Vitoria, Parroquiales; particulares de Instituciones y familiares.

También en Fundaciones o familias de platerías destacadas como Ullivarri[30], en Vitoria; Meneses[31], Luis Espuñes[32] y Durán[33], en Madrid, contemporáneos de la época con los que mantuvieron relaciones; así como la consulta a la Hemeroteca y las Fuentes bibliográficas. Sin olvidar los archivos de otras provincias -Bilbao, Madrid...- para las que nos consta realizó obras por encargo. Un ejemplo cercano y similar al nuestro es el de Luis Anduiza, que comienza en Bilbao c.1890 a 1934, también como platero-relojero[34].

---

vasco, con solar en Carranza y en Bermeo. Y un Anitua, Andrés de, maestro arquitecto vecino de Jemein (Vizcaya) que en 1645 hace la traza del retablo mayor de Santa María de Busturia, que él no ejecuto, pero no hemos encontrado relación con nuestros plateros-joyeros de Vitoria.

27 R. MARTÍN VAQUERO, “Un taller vitoriano de plateros del siglo pasado que aún pervive: Instrumentos y herramientas que se conservan”. *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales* nº 8 (1991), p. 244.

28 VV.AA., *Pedro Durán 112 años diseñando en plata y joyas 1886-1998*. Madrid, 1998, p. 59.

29 F.A. MARTÍN, *150 años. Platería Espuñes (1840-1990)*. Madrid, 1990.

30 R. MARTÍN VAQUERO, *Platería vitoriana del siglo XIX: El taller de los Ullivarri*. Vitoria, 1992.

31 Sobre las obras realizadas por los plateros Meneses y posteriormente por la Fábrica de Platería Meneses, en Madrid y Barcelona, son recogidas en varias publicaciones en las que figuran algunas de sus obras y sus marcas; entre ellas: A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal Americana*. Madrid, 1985. 2ª edición y *Marcas de la Plata española y virreinal*. Madrid, 1992. Nosotros recogimos también las marcas de Leoncio Meneses y la de la Fábrica de platería Meneses de Madrid, así como información de estos plateros en: R. MARTÍN VAQUERO, “Las obras de platería en las parroquias zamoranas de Casaseca de Campeán y Villanueva de Campeán”. *Anuario del Instituto Florián de Ocampo* (1991), pp. 373-375 lám. 3, fig. III y “Las obras de platería en la parroquia zamorana de Casaseca de Campeán”. en *Anuario del Instituto Florián de Ocampo* (1992), pp. 271, 274 y 275, lám. 5 y 10. En su página de internet, presentan una breve historia de la Fábrica, de su fundador 1840 y sus sucesores: www.menesesorfebres.com y www. cmeneses.com.

32 F.A. MARTÍN, ob. cit.

33 J.A. BLAY, “Pedro Durán, S.A. promociona la plata firmada”. *Iberjoya*, nº 0 (1981).

34 J. NADAL INIESTA, “Un ejemplo de la platería industrial española a principios del siglo XX: la Fabrica de platería y joyería L. Anduiza (Bilbao)”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 351-365. L. Anduiza, platero-relojero de Bilbao presenta similitudes con nuestro taller, pero a escalar mayor. Elabora en plata, vajillas y piezas religiosa importantes. En 1934 la “Compañía Española de Orfebrería Anduiza” cierra.

En cuanto a otras investigaciones, a nivel nacional e internacional, sabemos que se han realizado y siguen en curso numerosos trabajos de artistas, artífices y talleres contemporáneos específicos de esa época como los mencionados anteriormente sobre Meneses, Espuñes, Durán de Madrid, Casa Soler de Barcelona[35] y el de los plateros Refojo en Lugo[36]; o extranjeros como los franceses Charles y Paul Christofle[37], Jean-Baptiste-Claude y Charles y Gustave Odiot[38], Etienne, e ingleses como Lemmonier[39], etc.

Creemos que es importante sacar a la luz a los artífices Anitua joyeros-relojeros-plateros que trabajaron en Vitoria, en este estudio dedicado al fundador del Taller que trabajo desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, dejando para un posterior estudio la continuación de la firma durante todo el siglo XX y primeras décadas del siglo XXI, al seguir una trayectoria activa con la cuarta generación. Es de destacar la larga pervivencia de viejos talleres artesanos en Vitoria, como los plateros Arroyabe, vigentes hasta 2009 aunque por desgracia, en muchos casos, abocados a la desaparición como estamos viendo en la mayoría de los comercios artesanos más antiguos que en estos últimos años están desapareciendo de la ciudad, en concreto la última ha sido la desaparición de nuestro taller Anitua, en 2016, tras 130 años de pervivencia, pasando de generación en generación[40].

Por ello es importante dar a conocer al platero Pedro Anitua, sus obras y la trayectoria artística que han seguido a través del período en que realizó su actividad, la historia, y los estilos artísticos en los que fue participe a través del tiempo; y a la vez su influencia en la vida social, cultural y artística de la ciudad de Vitoria en esa época, teniendo amistad con otros artistas vitorianos como los plateros Arróyabe, que le elaboraban el cuño o punzón: ANITUA con el que marcaban sus obras; y las relaciones con plateros de otros lugares como los Durán de Madrid.

---

35 R. MUNOA ROIZ, “Un siglo”, en *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*. Barcelona, 1991, pp. 240 y 241.

36 F.X. LOUZAO-MARTÍNEZ, “Los Refojo, una dinastía de plateros en el Lugo del siglo XX”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, 2016, pp. 317-334. Desde 1803 esta dinastía de plateros continúa trabajando hasta la actualidad.

37 E. BÈNÈZIT, *Dictionnaire critique des Peintres, Sculpteurs, Dissinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous des pays.* Seine, París, 1966. 8 tomos, 9 edición. S. GRANDJEAN, *L´orfevrerie du XIX siécle en Europe.* París, 1962. S. CORADESCHI, *Plata. Para la identificación de estilos desde el Renacimiento hasta los años cincuenta*. Milán, 1992. Traducción: Pilar González Rodríguez. Toledo, 1994, pp. 156, 170, 171. R. MARTÍN VAQUERO, *El Patrimonio de la Diputación Foral de Álava: La Platería.* Vitoria-Gasteiz, 1999, pp. 156 y 257. En una placa conmemorativa del año 1869 de bronce dorado, mármol y esmaltes, enviada desde París, obsequio del Ayuntamiento de la Habana, en la que aparece su marca, fue entregada a la Diputación Foral de Álava, en 1872. como agradecimiento de la ayuda prestada por el “Tercio de Voluntarios Bascongados” en la guerra de Cuba.

38 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1989, pp. 373-390. VV.AA., *Poinçons d´argent.* París, 1971. 9 ed.

39 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata…* ob. cit., pp. 373-390. M. TRALLERO, *Plata del siglo XIX. El mundo de las antigüedades.* Barcelona, 1989, p. 53. VV.AA., *Poinçons d´argent* ob. cit.

40 *El Correo* (edición Álava), 28 de septiembre de 2006, p. 7. Cita entre las tiendas más antiguas “Anitua: Joyería. 1878”. F. GONGORA, “Anitua, Ibarra, La Vascongada… Vitoria se desangra de tiendas centenarias”. *El Correo*, 20 de enero de 2016, recoge: “Anitua. Joyeria. 1878 (cerrada en 2016)”.

3. Las piezas de joyería: su faceta artística y diseño

El taller de los Anitua, junto con el taller de los Arróyabe, han sido los últimos talleres artesanos de plateros vitorianos desaparecidos. El taller de los Aroyabe continuo su ubicación en la calle Cuchillería, pervivió hasta 2009, era uno de los más antiguos de Vitoria[41]. El de los Anitua, por los documentos consultado, según se nos ha transmitido y aparece actualmente en la Web, la "*Joyería Anitua*" en Vitoria, fundada desde 1878, por Pedro de Anitua, a partir de amplios conocimientos de joyería y relojería, adquiridos tras años de estudio en el sector, abrió sus puertas, primeramente en la calle Postas de Vitoria, pasando después a la calle de la Estación (más tarde calle Dato), comenzando la tradición Familiar[42]. A su muerte, continuaron la firma, su hijo Ricardo, sus nietos Ezequiel y Luisa y posterior descendencia.

Nos consta documentalmente que el 10 de diciembre de 1881, fundan una Sociedad Mercantil, mencionada anteriormente, doña Juana Gabiña y Arberas, y su hijo Pedro Anitua Gabiña, comerciante y relojero, vecinos ambos de esta ciudad, ante el escribano de número de Vitoria Mariano de Ugarte, acuerdan establecer una tienda de relojería con objeto de explotarla, por esta escritura constituyen esta sociedad que girará bajo la razón social de "*Viuda de Anitua e hijo*", ubicada en la calle Postas nº 7 bajo. Especifican las cláusulas correspondientes y entre ellas, acuerdan que la dicha sociedad quedará establecida por término de dos años a contar desde el primero de septiembre, y que cada uno percibirá el cincuenta por ciento de las utilidades liquidadas, después de descontado el arriendo y gastos de luz, agua y extraordinarios que pudieran ocurrir[43].

En 1895, tiene un comercio para la venta y compostura de relojes en la calle de la Estación nº 7. El 8 de febrero de este año Pedro de Anitua hace una escritura de convenio con Odón Palacios y Ezquerecocha, ambos casados y relojeros, para que le regente la tienda y realice las reparaciones al precio de dos pesetas y 50 céntimos diarios, por no poder atenderlo por si sólo[44].

---

41 Cuando comenzamos el trabajo, este taller centenario, ha cerrado su puerta, al morir el último platero que lo regentaban Miguel Ángel Fernández de Arroyabe, y no tener continuidad generacional. El taller-tienda continúa en su ubicación en la Calle Cuchillería, cerrado.

42 www.Anituajoyeros.com. Vid. R. MUNOA ROIZ, ob. cit., pp. 240-241. Por nuestra parte documentalmente no nos consta la tienda de "Anitua", hasta 1881, que con su madre aparece la sociedad "Viuda de Anitua e hijo", en la calle Postas, 7, planta baja. Es posible que a su regreso en 1878, al no ser mayor de edad, no pudiera abrir negocio propio y estuviera en la casa de sus padres, en la Calle Postas 7, muerto el padre su madre funda con él una sociedad para que pueda instalar oficialmente la tienda.

43 AHPA. Esc. Mariano de Ugarte, Prot. 13362, ff. 1732-1734r/v. En la cláusula 4ª además se contempla que el contrato no se podrá rescindirse y se añade: "*Al finalizar el plazo de los dos años y dado caso de no prorrogarse, el D. Pedro se hará cargo de todas las sentencias abonando su valor a su madre Dª Juana a precio de facturas proponiendo pagar el total al contado la Vª de Anitua le concederá un plazo de diez y ocho meses para el pago de lo que quedare a deber con los intereses correspondientes a razón de un cinco por ciento anual*". Sin duda, podemos apreciar la ayuda económica de su madre para que él pudiera empezar el negocio.

44 AHPA. Esc. Víctor Manero López, Prot. 20802, ff. 341-343r/v. Especifican que los beneficios serán para el propietario y además especifican todas las existencias que tiene en la tienda y su valor; ambos deberán llevaran las cuentas correspondientes a las ventas y reparaciones que hagan.

La calle de la Estación en 1916, pasó a denominarse calle Dato, nombre que perdura en la actualidad. En esta calle continuó su actividad. Desde 1927, la tienda de joyería se ubica dónde se encuentra hoy en día. En 1925, desaparece el Hotel Quintanilla, que Pedro de Anitua compra y modifica. La parte baja, para hacer la Tienda-Taller y los pisos superiores, los adapta a viviendas familiares, para él y su familia. Esta distribución, se ha mantenido hasta principios de 2017[45].

Aparte de las obras realizadas en su taller, encargos especiales recurren a la colaboración de otros plateros importantes de la época, como sucede en 1897, que la casa Pedro de Anitua de Vitoria, encarga a Durán unas bandejas, una redonda con mascarón en el centro, de 43 centímetros de diámetro y 40 onzas de peso (1.125 gramos) de valor 350 pesetas; y otra con escenas de baile de 39 x 31 centímetros con un peso de 30 onzas (845 gramos), de valor 275 pesetas[46].

Es interesante conocer como se regía el gremio de joyeros y en que medida afectaba a los que ejercían esta profesión, para poder entender de los documentos que tenía que aportar para el desempeño de su labor, tanto en lo concerniente a la adquisición de la plata, como a la elaboración de los objetos de este metal, así como el control a que estaban sometidos. La implantación de las Guías y cuadernos que debían llevar y ser sellados por el Ministerio de Hacienda. La Real Orden de 30 de Abril de 1913, dada por el Rey Alfonso XIII, queda claro a través de cinco artículos, lo relativo a estos menesteres[47].

En el Boletín Oficial de la Provincia de Álava, nº 57, del jueves 15 de Mayo de 1913, en el apartado del Ministerio de Hacienda se publica: Real Orden, en la que se alude a la exposición dirigida a este Ministerio por la Cámara Oficial de Comercio de la provincia de Madrid con fecha 10 del actual, en la que transmite la petición formulada por los Gremios de joyeros al por mayor y menor, joyeros de portal, fabricantes de joyería y préstamos, en la que interesan que en la aplicación del Real Decreto de 11 de Marzo último sometiendo al régimen de guía la circulación de la plata, se tengan en cuenta las observaciones que formulan dichos Gremios[48].

---

45 Conservamos algunas fotografías de la tienda, facilitada por la familia y realizadas por nosotros, antes de su desaparición. Una fotografía de la calle Dato, aún con el Hotel Quintanilla, la recoge: A. MIGUEL SÁEZ DE URABAIN, “Vitoria, años treinta: una ciudad en blanco y negro”. *Sancho el Sabio* nº 26 (2007), p. 163.

46 VV.AA., “III Durán, proveedor de la Real Casa”, en *Pedro Durán 112 años diseñando en plata y joyas 1886-1998*. Madrid, 1998, p. 59. En el libro se recoge una bandeja con mascaron en el centro de 49 cm de diámetro con el dibujo firmado del artífice, posiblemente sirvió de modelo a la pedida el 4 de febrero de 1897 por Pedro de Anitua, modelo original que a su vez aparece en la portada de la revista *La Ilustración española y americana*, 8 de junio de 1878. A través de esta publicación Pedro Durán, presente en la Exposición Universal de París de 1878, recogió y se interesó por las nuevas tendencias del diseño en estas piezas, de las que nuestro platero no era ajeno a ellas.

47 La Real Orden fue publicada en la Gaceta del día 8 de mayo de 1913, y en el Boletín Oficial de la Provincia de Álava, el 15 de Mayo de 1913.

48 AHPA. Dirección General del Tesoro Público, Relaciones de Plata. Sig.: Caja 373. Enumera 5 artículos, en los que se señalan: En el 1º los objetos de plata y objetos artísticos que necesitaran la guía de circulación. El 2º Cuando el comerciante compre plata vieja en alhajas o monedas sin curso, exigirá que presente el nombre y domicilio del vendedor. 3º Las casas de préstamo tendrán obligación de anotar la plata por este procedimiento y facilitar la información a la Tesoría de Hacienda. 4º Los muestrarios que lleven los viajantes de comercio podrán circular con guías, sirviendo de justificante de cargo la guía

A partir de esta publicación, nos encontramos escritos de la Delegación Especial de Hacienda de la Provincia de Álava al Señor Director General del Tesoro Público, dándole cuenta de todos los joyeros, plateros y comerciantes de plata, remitiendo los informes oportunos. Entre otros, tenemos referente a nuestro joyero Pedro Anitua, el 25 de Enero de 1915[49]. A través de estos documentos, descubrimos que trabajaban un volumen de plata importante para ese momento, nos parece una prueba clara del poder adquisitivo que fueron consiguiendo, en el que sin duda el buen hacer de estos joyeros, les llevó a tener este éxito.

En cuanto a su faceta artística y diseño en sus obras, destacamos las tipologías, modelado y técnicas utilizadas. También, los materiales empleados en las piezas por él elaboradas: oro, plata -en su color o sobredorada-, aleaciones, brillantes, rubíes, esmeraldas, etc., y su tratamiento, bien al natural o acabada en brillos o mate; así como los modelos decorativos e iconográficos utilizados: tomados del natural, grabados, copias, reproducciones o creaciones propias del autor. Una ficha y un pequeño estudio como ejemplo de sus piezas, nos permitirán conocer las peculiaridades de este platero.

Para este trabajo, hemos seleccionado dos piezas, una religiosa y otra civil, y un diseño, dibujo de dos pares de pendientes, joyas realizadas posteriormente en el taller. La primera, se trata de una custodia, que lleva estampada su marca o punzón personal, la marca de la ley de la plata y la del contraste; un broche de adorno, en forma de ramo de flores y el diseño de dos pares de pendientes con brillantes y perla. Conocemos otras obras como pulseras, colgantes, e incluso modelos que trajo de Francia y otros de elaboración propia, así como dibujos de anagramas, con las iniciales de él mismo y su mujer, enlazadas, y de diferentes clientes, muy demandados para grabar en cuberterías y joyas. Se conserva el dibujo del anagrama con la A y la G, iniciales de sus apellidos enlazadas, correspondiente a Pedro de Anitua y su mujer Juana Gabiña que tuvieron mucho éxito[50].

Custodia de Pedro de Anitua (lám. 1). Esta pieza es una obra religiosa que responde al modelo de custodia de tipo sol; mide 59 cm de alto, 20 cm de diámetro base y 10,5 - 28,5 viril y sol expositor, su estado de conservación es bueno. Tiene pie circular con alta peana tronco-cónica, sin decoración. El astil formado por un conjunto de molduras cóncavo-convexas y cuerpos circulares, en el centro, el nudo en forma de esfera y en la parte inferior dos pequeños subnudos también de forma esférica achatada, adornados con cenefas de motivos geométricos y cordoncillo de perlas, una pieza tronco-cónica invertida da paso al sol expositor.

El viril circular enmarcado por doble moldura y cuatro cortas aspas de perfil exterior circular, que alojan motivos eucarísticos, racimos de uvas y espigas de trigo, bordeadas por una cenefa sogueada, unidas en el centro por una franja circular a

rectificada. 5º Las denuncias que puedan presentarse por particulares.

49 AHPA. Sección Hacienda, Ordenes circulación plata. Sig.: Caja 373. Se recogen varios documentos relacionados con la Guías de la plata, tanto concerniente a la joyería de Pedro de Anitua, como de otros joyeros y plateros, activos en la ciudad de Vitoria en esa época.

50 Sabemos que realizaron varias piezas importantes en el taller, joyas para familias vitorianas, que aún nos faltan por descubrir, al igual que otras piezas de platería religiosa, como un báculo para un obispo, pero ello será como hemos aludido material para un próximo estudio.



LÁMINA 1. *PEDRO DE ANITUA. Custodia. Plata en su color y dorada. (c. 1934).*

modo de anillo, que recoge la iconografía de los cuatro evangelistas, representados con sus símbolos: león (San Marcos), toro (San Lucas), ángel (San Mateo), y águila (San Juan). Alterna los fondos lisos y granulados.

Tiene estampadas tres marcas en la peana: La del artífice: Pedro de Anitua -recoge su apellido en una sola línea-. La de la Ley de la plata: estrella de cinco puntas en el interior de un círculo (915 milésimas). Y un hexágono con la indicación del taller donde se ensayó y el contraste que la analizó (aparece frusta en esta pieza). Es una obra modernista, realizada en el taller vitoriano de los Anitua, en torno a 1934. Es en esta fecha cuando aparece en el *Reglamento del Estado sobre la Industria y el Comercio de Metales*, la figura del hexágono, en el que en la parte superior del hexágono figura el número del fabricante y en la parte inferior el laboratorio oficial dónde se contrastó[51]. Modelo interesante del que no conocemos otros ejemplares en la ciudad[52].

Broche en forma de ramo de flores. Pedro de Anitua (lám. 2). El broche realizado hacia 1930, en oro y plata, presenta un diseño exclusivo de este artífice vitoriano, especialista en piedras de color. Responde al modelo de un ramo de flores y hojas. Está realizado a base de oro, plata, diamantes y talla de brillantes y rubíes; la técnica empleada es denominada "talla brillante antigua"; con las hojas en forma de corazón y enlazado todo él por una cinta que une los tallos con singular figura, decorada con rubíes. Se conservan algunos diseños que debieron servir de modelo al artífice, los cuales dimos a conocer en el apartado *Las piezas de joyería: su faceta artística y diseño*, en el trabajo presentado en las Jornadas Homenaje a Micaela Portilla Vitoria[53].

Por último, hemos seleccionado el **Dibujo, diseño de dos juegos de pendientes** (lám. 3). El diseño que presentamos responde al modelo de dos juegos de pendientes elaborados posteriormente en el taller Anitua. Realizados en platino y diamantes con una gran esmeralda en forma de perla. Uno de los juegos tiene forma de lazo todo él con brillantes y el del centro de mayor tamaño. Se continúa con un bonito trabajo del que pende un pequeño cuerpo en forma de campana donde se incrusta la esmeralda. El otro juego está formado por un tallo con tres hojas, abrazadas con una cinta de singular finura; de él penden dos perlitas y como en el modelo anterior una pequeña moldura acampanada, toda ella engastada de piedras de la que pende la esmeralda en forma de perla. Dibujos que estuvieron presentes, en la elaboración de diseños posteriores, en la creación de las joyas elaboradas por los miembros del taller a lo largo del tiempo.

---

51 Extracto de las disposiciones oficiales sobre la Industria y el Comercio de los Metales Preciosos. Extracto del Reglamento de 1934. pdf. www.jorgc.org/notes-de-premsa/...del.../333-reglament-1934-i-marques-antigues (consultada 20-04-2017).

52 La pieza está recogida y la hemos estudiado para el Inventario razonado que elaboramos para la Fundación Catedral Santa María de Vitoria. Un modelo con el que presenta cierta similitud es la custodia modernista en la que predomina la simbología de la cruz, sobre el tradicional cuerpo del viril circular, con gran simpleza de volúmenes pero muy recargada de elementos decorativos, realizada en los talleres Espuñes de Madrid: F.A. MARTÍN, *150 años…* ob. cit., p. 111.

53 R. MARTÍN VAQUERO, "Micaela Portilla y los estudios en la orfebrería alavesa: Nuevas aportaciones", en *Micaela Portilla. Homenaje in memoria*. Vitoria, 2007, p. 179.



LÁMINA 2. *PEDRO DE ANITUA. Broche en forma de ramo. Plata y piedras de colores. (c.1930).*

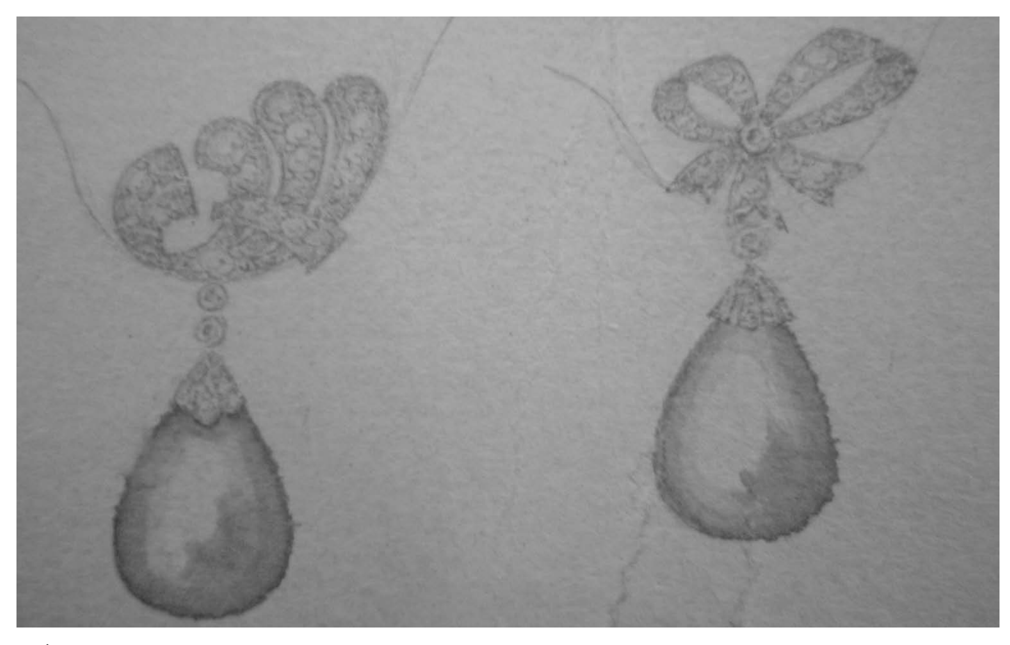


LÁMINA 3. *PEDRO DE ANITUA. Diseño juego de pendientes. Dibujo. (Segundo cuarto, siglo XX).*

Conclusión

A modo de resumen, damos a conocer el taller del platero-joyero Anitua que a través de cuatro generaciones y a lo largo de más de 130 años han trabajado en Vitoria. Nos centramos en el creador de esta firma Pedro de Anitua Gabiña (1858-1946), su formación la realizó en Francia en la Escuela de Besançon. A su muerte, continuaron la firma, su hijo Ricardo, su nieto Ezequiel y descendientes. Aportamos el cuadro genealógico de esta familia que hemos elaborado, señalando los miembros que ejercieron el oficio, a partir de los documentos de los archivos consultados. A su vez, los documentos de los archivos -libros Sacramentales, de Fábrica, Notariales, Guías de la Plata, etc.-, nos proporcionan datos de los acontecimientos de la sociedad vitoriana del siglo XIX-XX, de su biografía y profesión que nos permiten conocer la vida familiar, encargos de obras, piezas realizadas y estatus social de este platero.

En cuanto a las obras por él elaboradas, de plata civil, presentamos la joya de un broche en forma de ramo de flores, realizado en plata y piedras preciosas, *y* dos dibujos de modelos de pendientes, diseños de joyería especializada, realizados por Pedro de Anitua, que participó en Exposición Nacional de joyería española de 1991 y conoce las técnicas y modelos que se hacían en otros países a los que había acudido a formarse. Sacamos a la luz algunas de las obras de plata y joyas importantes, inéditas, elaboradas en su taller. De platería religiosa, destacamos la custodia que aquí estudiamos, pieza singular y que además lleva estampadas tres marcas que nos permiten conocer: *el punzón,* utilizado por el artífice *ANITUA*, su apellido en una sola línea, inédito; el *punzón del contraste* y la *marca de Ley de la Plata*, vigente en ese momento.

Apuntes sobre los contrastes de la Villa y Corte de Madrid entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX[1]

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura

Introducción

Los contrastes y marcadores de la platería madrileña durante el siglo XVIII fueron objeto del conocido estudio que Fernando Martín hizo en 1983[2] para ampliar y puntualizar aquellos aspectos relativos al sistema de marcaje que ya había analizado en 1980[3]. Ambos trabajos son capitales en la historiografía española sobre platería, al permitirnos conocer la sucesión de artífices que ocuparon los cargos de contraste de Villa y Corte, oficinas unificadas a partir del 12 de junio de 1765 por Real Orden de la Real Junta de Comercio y Moneda[4]. Entre los documentos que se conservan de este organismo -adscrito al Consejo Supremo de Hacienda- en el Archivo General de Simancas[5], obran varios expedientes sobre los artífices que ocuparon dichos cargos entre finales del siglo XVIII y comienzos de la siguiente centuria; una documentación muy interesante que nos ha permitido precisar las fechas de sus nom-

1 Para la realización de este trabajo hemos contado con una ayuda de la Junta de Extremadura, canalizada a través del "Apoyo a los grupos de investigación catalogados", en el marco del equipo "Arte Moderno y Contemporáneo" (HUM012).

2 F.A. MARTÍN, "Contrastes y marcadores de la platería madrileña en el siglo XVIII". *Villa de Madrid* nº 77 (1983), pp. 25-30.

3 ÍDEM, "Marcas de la platería madrileña en el Museo Municipal". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* nos 7 y 8 (1980), pp. 57-70.

4 ÍDEM, "Contrastes y marcadores…" ob. cit., p. 28.

5 A. de la PLAZA BORES, *Archivo General de Simancas. Guía del Investigador.* Cuarta edición corregida. Madrid, 1992, pp. 335-337.

bramientos y sucesivas reelecciones, y complementar el conocimiento que teníamos hasta el presente sobre este particular.

Recordemos que Felipe V creó la Junta de Moneda en virtud del Real Decreto que dio en Sevilla el 15 de noviembre de 1730 para controlar las transacciones de oro y plata y también para "*conocer de todas las causas, y negocios pertenecientes â las casas de Moneda, Plateros, Batiojas, y demas Artifices de Plata y Oro, con privatiba, y abdicativa Jurisdición, è inhibicion de todos los Consejos, Chancillerias, Audiencias, Juezes y Justicias de estos Reynos (…)*". Por tal razón, el nombramiento de los fieles contrastes y marcadores de oro y plata recayó a partir de entonces en la Real Junta de Comercio y Moneda -unificadas por Decreto de 9 de diciembre de 1730[6]-, pues "*muchos de los perjuicios que padecian mis vasallos en las compras de piezas de oro y plata avian podido proceder de la impericia de algunos ensayadores, marcadores, y contrastes particulares de los pueblos, y en la de los Artífices de las Platerías, y demas maniobras de oro y plata, â quienes en virtud de Leyes Reales, y Ordenanzas, tienen nombrados algunas Ciudades y Villas para estos oficios, en cuio uso es indispensable la devida habilidad (…)*"[7]. Los aspirantes designados tenían que remitir a la Junta "*el nombramiento original de la Ciudad de donde ha de servir el empleo, y una informacion de sus procederes, y costumbres, y limpieza de sangre*" para ser luego examinados por los ensayadores mayores del Reino, a raíz de cuyo resultado le sería expedido el título para ejercer el oficio[8].

A todo ello se sumó la disposición que Fernando VI dictó el 6 de diciembre de 1752, a consulta de la Junta General de Comercio y Moneda, unificando en la misma persona los oficios de contraste y marcador[9] "*por tiempo de seis años, y que cumplidos èstos los hayan de poder reelegir con aprobación de la Junta general, contando primero con los informes de las mismas ciudades aver cumplido con la devida integridad*"[10], como así fue el caso, por ejemplo, de Antonio Sebastián de Castroviejo, según veremos a continuación.

---

6 Para la evolución de la Junta, y las referencias bibliográficas, *vid.* V. MÉNDEZ HERNÁN, "Aprendices, oficiales, maestros plateros y dibujos de examen en el Madrid de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015.* Murcia, 2015, pp. 281-283.

7 Archivo General de Simancas (en adelante, AGS). Consejo Supremo de Hacienda (CSH), Junta de Comercio y Moneda (JCyM), leg. 327, exp. 18, s.f., tomo las citas textuales del título que se concederá a favor de Antonio Sebastián de Castroviejo el 5 de enero de 1784 como fiel contraste de la Villa de Madrid. Se conserva una copia del R.D. de 1730 en la Academia de la Historia. Col. Pellicer, Tº XIX, 9/4073, ff. 3-6; la cita textual que figura en el documento procede del f. 5v del decreto impreso y conservado en la referida Academia de la Historia.

8 B. MUÑOZ DE AMADOR, *Arte de ensayar oro, y plata, con breves reglas para la theorica, y la practica…* Madrid, 1755, pp. 215-216.

9 *Novísima Recopilación de las Leyes de España: dividida en XII libros en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II…, y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes … expedidos hasta … 1804 / mandada formar por Carlos IV.* Madrid, 1805-1807, T. IV, Libro IX, pp. 295-296.

10 AGS. CSH, JCyM, leg. 327, exp. 18, s.f., Madrid, 5 de enero de 1784, título de Antonio Sebastián de Castroviejo como contraste de la Villa de Madrid.

El cargo de fiel contraste de la Villa de Madrid, y los Castroviejo

Antonio Sebastián de Castroviejo (†1819)
Fiel contraste de Villa entre el 5 de enero de 1784 y el 10 de marzo de 1819

A través de Fernando Martín sabemos que Sebastián de Castroviejo había ocupado el cargo de fiel contraste de la Villa de Madrid durante las dos últimas décadas del siglo XVIII, mientras que Blas Correa se encargaba de la contrastía de Corte[11]. Tras la unificación de ambas oficinas madrileñas en junio de 1765, el platero Félix Leonardo de Nieva fue el primero en utilizar el nuevo sistema en calidad de contraste de Villa[12], cargo en el que le sucedió Blas Correa (†1806) a tenor del nombramiento que recibió el 22 de enero de 1768, y que desempeñó hasta el 28 de enero de 1783, en que pasó a ocuparse de la contrastía de Corte[13]. Para cubrir la vacante causada por el "*ascenso*" de Blas Correa, el Ayuntamiento de Madrid propuso nombrar al platero Antonio Martín[14] el 18 de febrero de ese año; sin embargo, la Junta de Comercio y Moneda no aprobó dicho nombramiento por no concurrir en él "*las calidades prevenidas por las leyes y autos acordados para servir dicho encargo*", según hizo saber al Consistorio el 23 de mayo de ese mismo año. "*En este estado ha recurrido ahora D. Antonio Sebastián de Castroviejo, Artifice Platero en Madrid*", quien se había remitido a la Junta de Comercio el 1 de octubre de 1783 con el certificado que Manuel de Pinedo, secretario del Ayuntamiento madrileño, había emitido con su propuesta de nombramiento el 27 de septiembre de 1783[15]. Como era preceptivo, la Junta instó a Castroviejo el 6 de octubre para que fuera examinado "*en dicho oficio de contraste y marcador*" por Pedro Cano (†1800), "*ensayador mayor de los Reynos*" desde 1782[16], quien elevó su correspondiente informe el 5 de diciembre siguiente, haciendo constar que, "*hauiendo examinado al referido Don Antonio Se-*

11 F.A. MARTÍN, "Contrastes y marcadores…" ob. cit., p. 28; ÍDEM, "Marcas de la platería madrileña…" ob. cit., pp. 63-66.

12 ÍDEM, "Contrastes y marcadores…" ob. cit., p. 28.

13 V. MÉNDEZ HERNÁN, "Por Real Orden de Carlos IV se convoca oposición al oficio de fiel contraste de Corte tras la muerte de Blas Correa (†1806)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016.* Murcia, 2016, p. 376.

14 Debía ser el platero Antonio Martín del Hierro, quien figura en la lista de maestros incorporados al Colegio madrileño de San Eloy, realizada el 1 de enero de 1808: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero de 1808)", en J. RIVAS CARMONA, (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012.* Murcia, 2012, p. 171, nº 166.

15 AGS. CSH, JCyM, leg. 327, exp. 18, s.f., Madrid, 27 de septiembre de 1783 (nombramiento de Sebastián de Castroviejo como fiel contraste del Ayuntamiento de Madrid, donde también consta que dicho nombramiento había recaído en el platero Antonio Martín); 1 de octubre de 1783 (instancia de Castroviejo solicitando que la Junta de Comercio y Moneda ratificara su nombramiento); y 6 de octubre también de 1783 (oficio de la Junta de Comercio y Moneda con el resumen de los datos del proceso).

16 Pedro Cano fue nombrado ensayador Mayor del Reino el 9 de abril de 1782, y el 22 del mismo mes tomó posesión del cargo: A.R. de CATALINA ADSUARA, *La Antigua Ceca de Madrid. Aproximación a su Historia.* Madrid, 1980, p. 83.

bastián", "*se alla medianamente instruido y capaz para desempeñar dichos empleos; por tanto no se me ofrece reparo en que la Real Junta le dé la aprovacion que solizita*", como tampoco objetó ningún impedimento, vistos todos los informes, el fiscal de la Junta, según hizo constar en el oficio que rubricó el 19 de diciembre de 1783[17]. Por todo ello, Antonio Sebastián de Castroviejo fue nombrando fiel contraste de la Villa de Madrid por Cédula Real de 5 de enero de 1784, al tiempo que se le instaba, según el oficio que le remitió dicha Junta el 8 de enero siguiente, a "*que se aplique a perfeccionarse en el arte de ensayar, para que pasados algunos meses pueda obtener el titulo de ensayador*"[18].

En virtud de uno de los documentos que integran el expediente abierto en 1808 a instancias de la solicitud que el platero había elevado para ser reelegido en el cargo, nos es posible recuperar parte de las fechas de sus renovaciones posteriores. Se trata de la copia de una Real Cédula rubricada en Aranjuez el 25 de enero de 1808 por Manuel del Burgo y Munilla, secretario supremo del Consejo de Hacienda, a instancias del rey Carlos IV[19]. Según era preceptivo, cada seis años se debía proceder al relevo, o bien a la reelección del interesado a petición propia. Y de éstas tenemos constancia desde el 8 de febrero de 1802, en que el rey le ratificó en su cargo en respuesta a la certificación que Ángel González Barreiro, secretario del monarca y del mismo Ayuntamiento de Madrid, elevó el 11 de diciembre de 1801 a la Junta de Comercio y Moneda con la solicitud de Castroviejo, la cual fue resulta favorablemente "*en atencion al zelo e integridad con que los havia desempeñado desde 5 de enero de 1784*". Del mismo modo se procedió en la citada fecha de 25 de enero de 1808, en respuesta a la instancia que el propio artífice había cursado el 29 de diciembre del año anterior, solicitando su reelección en el cargo "*para servir dicho empleo de fiel contraste de villa por otros seis años por no haber motivo alguno que lo haga desmerecer esta gracia en que recibirá merced*"[20]:

> "(…) visto en la propia Junta general este documento, con la solicitud de la nueva aprovacion pedida por dicho interesado, y con lo que sobre ella, y sus antecedentes a expuesto mi fiscal, condescendiendo a su instancia he benido en aprovar, como por la presente Real Cedula apruevo la reeleccion que segun resulta de la mencionada certificacion ha hecho el Ayuntamiento de la Villa de Madrid en el referido Don Antonio Sebastian de Castroviejo, para que siga sirviendo en ella, y en los lugares de su Partido y jurisdiccion los oficios de Fiel Contraste Marcador de plata, y tocador de oro, y en su virtud le prorrogo tambien la facultad que necesita para que durante los seis años que comprende, contados desde el dia 5 del corriente en que se han cumplido los seis anteriores, y con arreglo al primer titulo que se le expidió en el citado dia cinco de Enero de 1784, continue exerciendo de tal Fiel Contraste Marcador

17 AGS. CSH, JCyM, leg. 327, exp. 18, s.f., Madrid, 6 de octubre, 5 y 19 de diciembre de 1783.
18 Ibídem, Madrid, 5 y 8 de enero de 1784.
19 Ibídem, leg. 322, exp. 15, s.f., Aranjuez, 25 de enero de 1808.
20 Ibídem, Madrid, 29 de diciembre de 1807.

de plata, y tocador de oro de la enunciada Villa y Lugares de su Partido, y Jurisdiccion, y pueda marcar toda la plata, tocar el oro, y ensayar estos metales que a dicho fin le fueren llevados, y los que se vendieren, asi por los Plateros y Batiojas, como por los demas Artifices, y Personas que comercian en ello, cumpliendo exactamente las obligaciones de su cargo, especialmente por lo que toca a la ley del oro, y de la plata, y observando puntualmente en la percepción de derechos al Arancel impreso de 25 de Noviembre de 1805, de que se le entregará un exemplar (…)"[21].

Aunque la reelección de 1808 expiraba el 25 de enero de 1814 -tomando como referencia para ello los seis años transcurridos desde la rúbrica de la Real Cédula firmada en Aranjuez el 25 de enero de 1808-, Castroviejo no elevó la preceptiva solicitud hasta el 5 de enero de 1815, debido, sin duda, al desarrollo de la Guerra de la Independencia. La certificación del Ayuntamiento madrileño la había obtenido el 24 de diciembre del año anterior, y la Real Cédula con su nombramiento se firmó en el Palacio Real el 30 de enero de 1815[22]. Habían transcurrido treinta años desde que fuera designado fiel contraste de la Villa madrileña en 1784, y sucesivamente había sido reelegido en 1790, 1796, 1802, 1808 y 1815. La última renovación abarcaba hasta 1820; sin embargo, Castroviejo falleció en Madrid "*en la mañana del dia 10*" de marzo de 1819[23].

José Luis de Castroviejo (†1858)
Nombrado fiel contraste de Villa el 9 de junio de 1819

Uno de los primeros postulantes para ocupar la plaza de Antonio Sebastián de Castroviejo fue Leandro Carromero, "*artífice platero y ensayador en esta Corte*", quien dio curso a una instancia fechada el 15 de marzo de 1819 y remitida a Víctor Rascón Cornejo, ministro y contador general del Real y Supremo Consejo de Hacienda, y juez comisionado para la oposición al oficio de fiel contraste de Corte que se había convocado el 9 de diciembre de 1815 tras la muerte de Pedro Colomo[24],

---

21 Ibídem, Aranjuez, 25 de enero de 1808. La referida certificación del ayuntamiento de Madrid fue rubricada el 23 de diciembre de 1807 a cargo del ya referido Ángel González Barreiro. El citado arancel se aprobó por el Rey a consulta de la Junta General de Comercio, Moneda y Minas el 2 de septiembre de 1805: *Arancel. De los derechos que deben llevar los Ensayadores y Fieles contrastes Marcadores de plata, y Tocadores de oro, por las alhajas que ensayen, reconozcan, pesen y marquen, y por el arreglo de pesas para el uso del comercio de metales de oro y plata, aprobado…* Madrid, 1 de octubre de 1805, según consta en el colofón, y donde se recogen todos los precios en los que se estipulan las operaciones encomendadas al oficio, pp. 1-10.

22 Ibídem, leg. 323, exp. 17, s.f., Madrid, 24 de diciembre de 1814; y 5 y 30 de enero de 1815. Una copia del nombramiento de 30 de enero de 1815 también se conserva en el legajo 327, exp. 18, s.f., del mismo Archivo General de Simancas.

23 Así consta en la apertura del expediente instruido al efecto de cubrir la vacante de Castroviejo: AGS. CSH, JCyM, leg. 327, exp. 18, s.f., Madrid, 12 de marzo de 1819.

24 La fecha de la convocatoria de la oposición, a la que luego nos referiremos, la tomo del expediente abierto al efecto: AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, s.f., Madrid, 9 de diciembre de 1815,

pidiendo la certificación "*de haber hecho dicha oposición para la solicitud de la vacante que resulta por muerte de D. Antonio Castroviejo*"[25].

Sin embargo, y según veremos a continuación, la plaza terminó recayendo en José Luis de Castroviejo. La "*diligencia de examen y aprobación de ensayador de los Reynos*" en favor de éste se rubricó el 18 de mayo de 1819 -que había solicitado el día 8 de ese mismo mes- y la prueba estuvo a cargo de Ildefonso de Urquiza (c.1750-1824), nombrado ensayador y marcador Mayor del Reino el 19 de julio de 1811 -confirmado por Real Cédula firmada el 10 de noviembre de 1815-[26], quien declaró que el aspirante estaba "*instruido, habil y capaz para que pudiese exercer el empleo de ensayador de oro, plata, vellon rico y otros metales*"; según declaraba el propio Urquiza en el oficio de apertura del examen, fechado el 14 de mayo, José Luis de Castroviejo "*ha estado instruyendose en las operaciones concernientes al conocimiento y valuacion de los metales por medio de los toques y ensayes al lado y hasta el fallecimiento de su difunto padre, fiel contraste que fue de Madrid por espacio de 35 años, y despues con el actual contraste* [de Corte] *de S.M. don Tomas de Velez*". Superada la prueba, el nuevo ensayador solicitaba, con fecha de 21 de mayo, la expedición del título, que se hizo efectiva el 9 de junio de 1819 para que pudiera ejercer "*el Arte de ensayar la plata, el oro, el vellon rico, y otros metales de mis Reales Casas de Moneda, y asientos de minas siempre que fuera llamado*". Fue "*dispensada la ynformacion de limpieza de sangre que se requiere en atencion á que su difunto padre fué ensayador de los Reynos y fiel contraste en esta Corte*"[27].

El Ayuntamiento de Madrid no hizo esperar, pues, su decisión de nombrar a José Luis de Castroviejo en sustitución de su padre, de forma que el 28 de mayo de 1819, Vicente María de Arauna, su secretario, dejaba constancia de la mayoría de votos que el interesado había logrado; una decisión que luego sería refrendada en

donde se conserva el edicto.

25 AGS. CSH, JCyM, leg. 327, exp. 18, s.f., Madrid, 15 de marzo de 1819.

26 Ibídem, leg. 323, exp. 34, s.f., Madrid, 10 de noviembre de 1815. Sobre el artífice *vid., etiam,* A.R. de CATALINA ADSUARA, ob. cit., pp. 86-87; F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional.* Madrid, 1987, pp. 388 y 410, donde tenemos su biografía y la cronología de su trayectoria, y pp. 110, 175-176, 179, 187, 236 y 238.

27 AGS. CSH, JCyM, leg. 327, exp. 18, s.f., Madrid, 8 (solicitud de Castroviejo de examinarse como ensayador), 14 (oficio de apertura del examen), 18 (diligencia de examen de ensayador de José Luis de Castroviejo), 19 (diligencia de nombramiento de ensayador en favor de Castroviejo firmada por Ildefonso de Urquiza, donde se recoge la exención de la limpieza de sangre) y 21 (solicitud del título de ensayador que eleva José Luis de Castroviejo) de mayo de 1819; y 9 de junio de 1819 (título de ensayador en favor de José Luis de Castroviejo, donde se recoge un resumen del desarrollo del examen: "*habiendo sido preguntado el referido Don Joseph Luis de Castroviejo por la division y subdivision del marco castellano con que se pesa el oro, y la plata, y las onzas, ochavas, tomines y granos de que se compone su correspondencia, como por las demas disposiciones y preparaciones de las aguas fuertes que se deben usar en los ensayes, y otras cosas concernientes á ellos, dió puntual razon de todo y desempeño la practica de dos, uno de oro, y otro de plata, pesandolos, afinandolos, pasándolos por las aguas fuertes, y declarando sus leyes, por lo que manifestó el expresado ensayador mayor que le hallaba habil y suficiente para exercer el Arte*").

virtud del título de ensayador al que nos hemos referido. Y el 13 de junio el propio Castroviejo se remitía a la Junta de Comercio y Moneda solicitando su preceptiva ratificación para que pudiera "*ejercer dicho empleo, y tomar posesion de el*", lo que le fue otorgado el día 15, y el 18 del mismo mes de junio le fue expedido el título de fiel contraste. Finalmente, José Luis de Castroviejo presentó su marca de contrastía con fecha de 6 de julio de 1819[28].

Según señaló Fernando Martín, José Luis de Castroviejo continuaría en el cargo hasta finales de la década de 1820, pues en 1831 aparece el ya citado Leandro Carromero[29], quien se mantendrá en el cargo hasta 1839, año en el que se unifican las contrastías de Villa y Corte en una sola persona, Francisco Navarro y Cotilla[30]. Entre los cometidos que José Luis de Castroviejo desarrolló en calidad del puesto que ocupaba desde el 10 de agosto de 1834 como ensayador primero de la Real Casa de Moneda[31], estuvo el ensayo de una pieza tan señera de la argentería romana como lo es el Disco de Teodosio conservado en la Real Academia de la Historia; y lo hizo en 1847, estampando su marca entre las de contrastía de Villa y Corte[32].

El cargo de fiel contraste de Corte

Después de unificar las oficinas de contrastía de Villa y Corte madrileñas, ocuparon esta última Eugenio Melcón, Blas Correa -que lo hizo entre el 28 de enero de 1783 hasta su muerte ocurrida el 20 de abril de 1806- y Pedro Ignacio Colomo, cuyo título de fiel contraste de Corte se firmó en San Lorenzo de El Escorial el 8 de diciembre de 1806 tras ganar la oposición convocada al efecto[33], cargo que desempeñó hasta que falleció el 4 de octubre de 1815.

28 Ibídem, Madrid, 28 de mayo de 1819 (nombramiento del Ayuntamiento de Madrid en favor de José Luis de Castroviejo como fiel contraste de Villa); 13 (solicitud de Castroviejo a la Junta de Comercio para que ésta ratificara su nombramiento como contraste de Villa) y 18 (título de contraste de Villa) de junio de 1819; y 6 de julio de 1819 (registro de la marca, recogida en el expediente, aunque no se distingue bien). La referencia a la ratificación de la Junta de Comercio, fechada el día 15 de junio, la tomo del oficio de apertura del expediente que nos ocupa.

29 Leandro Carromero se había formado en el noble arte de ensayar oro, plata, vellón rico y otros metales, y se había examinado de tal cometido el día 20 de marzo de 1811: AGS. CSH, JCyM, leg. 328, exp. 45, s.f.

30 F.A. MARTÍN, "Marcas de la platería madrileña…" ob. cit., p. 66.

31 *Vid.,* al respecto, J. PELLICER I BRU, *Glosario de Maestros de Ceca y Ensayadores (Siglos XIII-XX).* Madrid, 1997 -2ª Ed.; 1ª Ed. de 1975-, p. 174; A.R. de CATALINA ADSUARA, ob. cit., p. 88.

32 M.J. SÁNCHEZ BELTRÁN, "Las técnicas artísticas metalúrgicas del missorium conmemorativo de Teodosio", en M. ALMAGRO-GORBEA *et alii*, *El Disco de Teodosio.* Madrid, 2000, pp. 136-137. Sobre José Luis de Castroviejo, *vid.*, *etiam*, el catálogo sobre *El Archivo de la Casa de la Moneda de Madrid (Archivo Histórico Nacional).* Madrid, 1995, p. 594, donde figura citado como ensayador e interventor de la Oficina de Aparato y Afinación de la Casa de Moneda de Madrid.

33 V. MÉNDEZ HERNÁN, "Por Real Orden de Carlos IV…" ob. cit., pp. 375-397, *passim*.

La sucesión de Pedro Ignacio Colomo (†1815): Tomás Vélez y Martínez, nombrado fiel contraste de Corte el 31 de enero de 1817

Antonio Sebastián de Castroviejo fue el encargado de comunicar el fallecimiento de su compañero Pedro Colomo a la Junta de Comercio y Moneda. Al igual que se había hecho en su momento, para proveer la nueva vacante el rey decidió que "*precediese un examen*" dada la "*importancia del destino*" y "*la necesidad de asegurar el acierto en la eleccion*". Como jueces se nombraron, a instancias de la resolución que dictó la Junta en 9 de noviembre de 1815, a Víctor Rascón Cornejo y a Jacobo María de Parga y Puga, ministros del Supremo Consejo de Hacienda[34]. Ambos se enfrentaron a un proceso singular por dos motivos. El primero entraba dentro de lo previsible, ya que fue necesario celebrar dos oposiciones tras quedar desierta la primera. Sin embargo, el segundo era más llamativo, puesto que uno de los opositores, Antonio Rafael Narváez, sería apartado de los exámenes a instancias del Colegio madrileño de San Eloy dada sus colaboraciones con el gobierno francés y por haber sido "*comprador de bienes nacionales*" -de una casa en condiciones ventajosas- aprovechando la coyuntura que entonces le era favorable.

***La primera oposición*—.** El llamamiento inicial para cubrir la plaza de fiel contraste de Corte se hizo en virtud del edicto firmado en Madrid el 9 de diciembre de 1815, con unas condiciones similares a la que se convocaría en septiembre del año siguiente, según veremos. Los solicitantes tenían cuarenta días para firmar el examen. **Leandro Carromero** lo hizo el 2 de enero de 1816; se presentó como uno de los ensayadores de su majestad, miembro del Colegio de San Eloy de Madrid y titulado como "*mancebo aprobado e incorporado en el Colegio de Plateros de la M.N.Y.L. Ciudad de Sevilla*"[35]. **Antonio Rafael Narváez** (†1851) fue el segundo candidato en firmar la plaza -15 de enero de 1816-, vecino y platero de Madrid, ensayador y afinador de plata y oro y ensayador de los Reinos por su majestad[36]. **José Martínez Valdés**, "*natural de esta Corte, y Artífice platero en la misma*" lo hizo el 16 de enero y presentó un certificado de Isidro Ramos del Manzano (1781-1837), en virtud del cual éste hacía constar, en calidad de ensayador de oro, plata y demás metales, que el precitado Martínez Valdés estuvo en su "*compañía y obrador instruyendose en el*

---

34 AGS. CSH, JCyM, leg. 323, exp. 33, s.f., Madrid, 11 de noviembre de 1815. La decisión de proveer la plaza mediante la convocatoria de una oposición se hizo siguiendo la Real Orden que en su momento se dictó el 2 de junio de 1806 para iniciar el concurso que finalmente ganó Pedro Colomo, según se recoge en el mismo oficio citado del 11 de noviembre de 1815.

35 AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, s.f., Madrid, 9 de diciembre de 1815 (edicto con la convocatoria) y 2 de enero de 1816 (solicitud de Leandro Carromero de participar en las pruebas, quien fue admitido en el proceso dos días después). Carromero figura como ensayador en la Casa de Moneda de Sevilla en 1810 y 1812: J. PELLICER I BRU, ob. cit., p. 87. En agosto de 1835 figura viviendo en el barrio de las Descalzas Reales de Madrid: *Diario de Avisos de Madrid* nº 125, lunes 3 de agosto de 1835, p. 2.

36 AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, s.f., Madrid, 15 de enero de 1816, instancia de Antonio Rafael Narváez para participar en el proceso, y aceptación del mismo. No era la primera vez que Antonio Rafael Narváez participaba en una prueba de este tipo, pues en agosto de 1816 le documentamos en la oposición a la plaza de contrastía de Corte vacante tras la muerte de Blas Correa: V. MÉNDEZ HERNÁN, "Por Real Orden de Carlos IV…" ob. cit., pp. 385-388 y 394-395.

noble Arte de ensayar oro, plata y otros varios metales, el tiempo necesario á su habilitacion, asi en la teorica, de ligar, reducir valores y demas reglas como en la practica de sus operaciones, en lo que esta completamente impuesto para poder desempeñar cualquiera de las referidas funciones"[37]; el candidato también hizo constar en su solicitud que se había ejercitado en el oficio de "*contraste el tiempo de esta vacante al lado de D. Antonio Castrobiejo*"[38]. **Antonio Cesáreo de Larra** fue el cuarto candidato firmante de la oposición; se presentó el 17 de enero de 1816, y figura citado como "*ensayador de estos Reynos y residente en esta Corte*"[39]. El último candidato fue **Juan Manuel Ramos**, quien se presentó el 19 de enero de 1816 como "*Artifize Platero y Ensayador de los Reynos en esta Corte*"[40].

Aunque el Colegio de San Eloy de Madrid solicitó la exclusión de Antonio Narváez de la oposición a la plaza de contraste de Corte[41], el Consejo Supremo de Hacienda decidió, en virtud del oficio firmado por su secretario don Manuel del Burgo y Munilla en 22 de febrero de 1816, seguir con el proceso, "*y quando recayese la eleccion en el espresado Don Antonio Narvaez podrá el Colegio de Artifices Plateros usar en devida forma del derecho de que se contemple asistido para impedir el uso del referido destino*"[42]. De este modo, el 4 de marzo siguiente los jueces comisionados nombraron como responsables para el desarrollo de los exámenes al antes citado Ildefonso Urquiza, ensayador Mayor de la Real Casa de Moneda, y a Gregorio Lázaro Labrandero (†1821), ensayador primero de la misma por R.O. de 28 de junio de 1814[43].

37 AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, s.f., Madrid, 20 de agosto de 1815, certificado de Isidro Ramos del Manzano; sobre este platero *vid.* V. MÉNDEZ HERNÁN, "Por Real Orden de Carlos IV…" ob. cit., pp. 393-395.

38 AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, s.f., Madrid, 16 de enero de 1816, solicitud de José Martínez Valdés de participar en las pruebas; ese mismo día fue aceptada su instancia. Este artífice debía estar relacionado con el platero Francisco Antonio Martínez Valdés que figura citado como maestro de uno de los plateros aprobados y también incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid el 1 de enero de 1808: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 168, nº 102.

39 AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, s.f., Madrid, 17 de enero de 1816, instancia de Antonio Cesáreo de Larra, quien fue aceptado en la oposición en la misma fecha.

40 Ibídem, Madrid, 19 de enero de 1816, solicitud de Juan Manuel Ramos, quien fue admitido en el proceso ese mismo día 19 de enero.

41 Lo que tuvo lugar en virtud del oficio firmado en Madrid el 20 de enero de 1816: AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 13, s.f. Firmaron el documento los plateros Romualdo Lázaro Labrandero, Manuel López Recuero, Blas Gil Gómez, Carlos Marschal, Fernando José Govea, Pedro Sánchez Pescador, Benigno Pablo Blanco, Miguel Hernández, José Pujol, Felipe Paredes de Rivapalacio, Pascual Querol, Ángel Ibáñez, Vicente Perate, Manuel Bautista Fernández, Juan Tarquis y Francisco Antonio Martínez Valdés, que lo hizo en calidad de secretario general. El Colegio de San Eloy volvió a expresarse en términos muy similares en el documento que elevó a la Real Junta de Comercio y Moneda el 28 de febrero de 1816: AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 13, s.f.

42 AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, s.f., Madrid, 22 de febrero de 1816.

43 A.R. de CATALINA ADSUARA, ob. cit., p. 87, donde se recogen más datos sobre el artífice. En relación con la documentación citada, *vid*. AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, s.f., Madrid, 4 (nombramiento de los examinadores), 20 (notificación a Ildefonso Urquiza, a quien no se había podido informar antes por encontrarse "*indispuesto en su salud*") y 21 de marzo de 1816 (notificación a Gregorio Lázaro Labrandero).

Leandro Carromero fue el primer artífice convocado para el examen, que tendría lugar el 2 de abril de 1816 "*a las nueve de su mañana*"; sin embargo, cuando el interesado recibió la notificación "*respondio que se separaba formalmente de la oposición que tenia hecha al oficio de contraste de Corte mediante que se hallaba ya colocado*". Esta particular circunstancia hizo que en su lugar entrara Antonio Rafael Narváez, quien fue examinado en la precitada fecha de 2 de abril. Empero, su presencia ya había provocado que el resto de opositores elevaran sus quejas a la Junta de Comercio y Moneda y se retiraran de la prueba en el "*interin que Narvaez no ses escluido de ella*", por haber estado "*enteramente entregado a servir al Rey intruso, y lleno de aquellas faltas que por rubor se omiten*". Y a pesar de la decisión que tomó el Supremo Consejo de Hacienda el mismo día 1 de abril de 1816 de continuar con la oposición, haciendo la salvedad de tomar las ya citadas medidas si Narváez ganaba la plaza; y aunque los tres opositores fueron convocados para celebrar sus exámenes -José Martínez Valdés el día 3; Antonio Cesáreo de Larra el 4 siguiente; y el 5 Juan Manuel Ramos-, el Consejo de Hacienda suspendió las pruebas el día 4 en cumplimento de una Real Orden que le había comunicado don Manuel López Araujo, responsable de la Secretaría de Estado de Hacienda[44].

Una vez que Rafael Narváez fue apartado definitivamente del proceso, se procedió a la reanudación de las pruebas por resolución de 21 de junio de ese mismo año de 1816[45], y así le fue notificado tanto a los ensayadores encargados de los exámenes, como a los cuatro opositores y al propio Narváez. Víctor Rascón Cornejo fue habilitado por el Consejo "*para que en ausencia del señor Parga pueda por si solo reasumir la autoridad que estaba concedida a los dos*", según resolución de su majestad de 5 de julio de 1816[46]. Leandro Carromero fue emplazado para el día 18 de julio; José Manuel Valdés para el 19; Antonio Cesáreo de Larra para "*el veinte que sigue*"; y Juan Manuel Ramos para el 22; todos a las ocho de la mañana en la Casa de Moneda de Madrid[47]. Una vez celebrados los exámenes en las fechas señaladas, y examinados de la parte práctica y teórica -en la que se presentó "*un puño de Espadero de plata compuesto de tres piezas*" a Carromero, Martínez Valdés y a Cesáreo de Larra para que respon-

44 AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, s.f., Madrid, 29 (convocatoria de Leandro Carromero para el examen, a quien se le comunicó el 30 siguiente) y 31 (queja de José Martínez Valdés) de marzo de 1816; 1 (convocatoria de Antonio Rafael Narváez, a quien le fue notificada ese mismo día; y quejas de Leandro Carromero, Antonio Cesáreo de Larra y Juan Manuel Ramos; y auto del Consejo Supremo de Hacienda de continuar con el proceso), 2 (diligencia de examen de Antonio Rafael Narváez; y convocatoria de los restantes opositores, a quienes les fue notificada ese mismo día 2) y 4 (suspensión del proceso) de abril de 1816.

45 Ibídem, Madrid, 8 de julio de 1816, instancia del Manuel del Burgo con la resolución de 21 de junio para continuar con la oposición a la plaza de fiel contraste de Corte.

46 Ibídem, exp. 9, s.f., Madrid, 5 de julio de 1816; el expediente contiene la documentación relativa a la exclusión de Narváez del proceso.

47 Ibídem, exp. 41, s.f., Madrid, 11 (auto para que se proceda a notificar la resolución a los examinadores, a quienes les fue participada el día 13 siguiente), 13 (notificación a los cuatro opositores, incluyendo a Carromero), 15 (notificación a Narváez que, por encontrarse ausente de Madrid, la recibió su hijo Rafael Narváez), 16 (auto de notificación de intervención a los opositores) y 17 (notificación de las fechas de los exámenes a los ensayadores responsables de los mismos) de julio de 1816.

dieran a distintas preguntas-, Ildefonso de Urquiza firmó el acta con los resultados el 25 de julio de 1816, derivándose que "*no halla entre los cuatro opositores quien por sobresaliente merezca un lugar distinguido*", y aunque Carromero y Juan Manuel Ramos fueron los que más se aproximaron a la ley de los metales en los toques, "*en cuanto á las quentas y conocimientos pertenecientes á el oficio de fiel de contraste á que se han presentado a oposición son iguales todos no habiendo satisfecho á las soluciones mas obias é indispensables para desempeñarlo*". La oposición quedó desierta[48].

La segunda oposición—. El Consejo Supremo de Hacienda ordenó reanudar el llamamiento de opositores el 13 de septiembre de 181649, y Víctor Rascón Cornejo firmó el edicto de convocatoria el siguiente día 26 de septiembre (lám. 1): los aspirantes contaban con un plazo de cuarenta días, contados desde la fecha de citación, para elevar "*un memorial en que hagan presente su solicitud*" a fin de ser examinados -en la Real Casa de Moneda- "*con separacion por teórica y práctica, en lo correspondiente al oficio de Contraste*", dotado con "*el salario de 25.000 maravedís anuales*" y con la obligación de asistir "*diaria y puntualmente en la oficina donde lo hubiere de exercer y usar, y quedando impedido de poder comprar por sí, ni por tercera persona oro, plata, perlas, piedras, ni otras cosas de las que llevaren á pesar ó tasar*"[50]. Por la diligencia que el escribano Manuel de Estepar firmó el 28 de septiembre de 1816, sabemos que las copias del precitado edicto se enviaron, como era preceptivo, a "*las capitales de Provincia donde haya colegio de Platerías*", y también se fijaron "*en esta corte en los sitios públicos y acostumbrados de ella en dicho dia veinte y seis doce exemplares*" del mismo[51]. Del edicto se imprimieron un total de 66 ejemplares que, sumados a las 50 circulares con las que se acompañaron, sumaron un coste total de 180 reales de vellón[52].

48 Ibídem, Madrid, 18 ("*Diligencia de exercicios de Dn. Leandro Carromero*"), 19 (diligencia de examen de José Martínez Valdés), 20 (diligencia de examen de Antonio Cesáreo de Larra), 22 (diligencia de examen de Juan Manuel Ramos) y 25 (acta con los resultados del examen) de julio de 1816.

49 Ibídem, Madrid, 17 de septiembre de 1816, fecha del oficio que se remite a los jueces de la oposición, donde se recoge la citada disposición del día 13 de dichos mes y año.

50 Ibídem, Madrid, 26 de septiembre de 1816. El contenido de la citación es prácticamente similar al edicto de 24 de julio de 1806 por el que se convocó la plaza que finalmente ganó Pedro Colomo: V. MÉNDEZ HERNÁN, "Por Real Orden de Carlos IV…" ob. cit., pp. 381-383.

51 AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, Madrid, 28 de septiembre de 1816. Por la citada diligencia del escribano sabemos que los ejemplares del edicto se enviaron a los mismos lugares a los que en su momento fue remitida la convocatoria de la oposición a fiel contraste de Corte que finalmente ganó el citado Pedro Colomo, a excepción de Figueras, que ahora se sustituye por Barcelona. *Vid*., al respecto, V. MÉNDEZ HERNÁN, "Por Real Orden de Carlos IV…" ob. cit., p. 384, y notas 36 y 37. Según el expediente de la oposición, cabe afirmar que existía colegio de platería en Alcaraz, Almagro, Antequera, Astorga, Ávila, Badajoz, Barcelona, Bilbao, Burgos, Cádiz, Cartagena, Ciudad Real, Ciudad Rodrigo, Córdoba, A Coruña, Cuenca, Écija, Ferrol, Granada, Guadalajara, Jaén, Jerez de la Frontera, León, Logroño, Lugo, Málaga, Mondoñedo, Murcia, Oviedo, Palencia, Palma de Mallorca, Puerto de Santa María, Reus, Ronda, Salamanca, Santander, Santiago de Compostela, Segovia, Sevilla, Soria, Toledo, Toro, Valencia, Valladolid, Villanueva de los Infantes, Zamora y Zaragoza.

52 AGS. CSH, JCyM, leg. 325, exp. 56, s.f., Madrid, 11 de junio de 1817, cuenta que presenta Josefa Sánchez, viuda de Manuel de Estepar, escribano encargado de formar los expedientes de la oposición en diciembre de 1815 y septiembre de 1816, reclamando lo que se le adeudaba.

EDICTO.

DON VICTOR RASCON CORNEJO, CABALLERO de la real y distinguida órden de Carlos III, Ministro del real y supremo consejo de Hacienda, y Contador general de valores de ella; Juez comisionado por el mismo para la nueva oposicion al oficio de Fiel Contraste, Marcador de plata y Tocador de oro de corte, vacante por fallecimiento de don Pedro Colomo.

Hago notorio que por cuanto por real órden se ha servido S. M. mandar que para la eleccion de Fiel Contraste, Marcador de plata y Tocador de oro de corte preceda un exâmen de los pretendientes, debiendose proceder conforme á lo acordado en 13 del corriente por el mismo supremo consejo de Hacienda y sala de Gobierno en junta general de Comercio y Moneda á nueva oposicion, serán admitidos á élla cuantos concurran, en inteligencia. Lo I.° Que todos los opositores presenten dentro del término de cuarenta dias contados desde la fecha de este Edicto ante el infrascrito Escribano de cámara mas antiguo del mismo supremo consejo de Hacienda un memorial en que hagan presente su solicitud.

II.°.... Que han de ser exâminados cada uno con separacion por teórica y práctica, en lo correspondiente al oficio de Contraste, executando las operaciones que se les asignen y tengan por convenientes, como ensayadores que han de ser, segun lo resuelto por S. M.

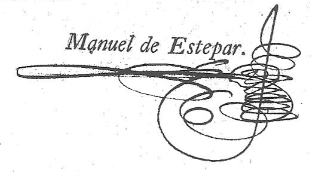
III.°.... Que el oficio á cuya oposicion se convoca se halla dotado con el salario de 25Ꝺ maravedis anuales en penas de cámara de la referida real Junta, y con los derechos que devenga sugetos al arancel que rige, baxo de la obligacion de servirlo por su propia persona, quien lo obtuviere, no cometiéndolo á otra alguna; asistiendo diaria y puntualmente en la oficina donde lo hubiere de exercer y usar, y quedando impedido de poder comprar por sí, ni por tercera persona oro, plata, perlas, piedras, ni otras cosas de las que llevaren á pesar ó tasar.

Los exâmenes se harán en la real casa de Moneda, y tendrán principio pasados los cuarenta dias que van señalados, en cuyo intermedio se presentarán los opositores al referido Escribano de cámara, quien les hará entender el órden que deba seguirse, y demas que convenga.

Y para que llegue á noticia de todos fixense copias de este Edicto en esta Corte y en las capitales de Provincia donde haya colegio de Platerías, autorizadas y firmadas de dicho infrascrito Escribano de cámara. Madrid veinte y seis de Setiembre de mil ochocientos diez y seis. = Victor Rascon. = Manuel de Estepar. =

Es copia de su original de que certifico. Madrid dicho dia.

Manuel de Estepar.



Edicto para la nueva oposicion al oficio de Fiel Contraste de corte, con término de 40 dias.

LÁMINA 1. *Edicto con la convocatoria de la oposición a la plaza de fiel contraste de Corte. Madrid, 26 de septiembre de 1816.*

Transcurrido el plazo estipulado, y aunque éste fue prorrogado otros ocho días más, tan solo se presentaron dos candidatos a la plaza. **Pedro Antero Gómez de Velasco**, platero vecino de Madrid y ensayador de su majestad[53], firmó la plaza el 31 de octubre de 1816; y el 4 de noviembre de ese mismo año lo hizo **Tomás Vélez y Martínez**, artífice platero también de Madrid[54]. De este modo, y tras finalizar el plazo el día 12 de noviembre, los aspirantes fueron convocados, respectivamente, el 25 y el 26 de dicho mes a presentarse en la Casa de Moneda a las diez de la mañana para que Ildefonso de Urquiza, ensayador y marcador Mayor del Reino, procediera a realizar los exámenes correspondientes. En los días señalados se desarrollaron las pruebas; éstas comprendieron una parte práctica consistente en realizar un toque de oro y otro de plata para averiguar la ley de los metales, y otra teórica con "*varias preguntas relativas al oficio de contraste*" y la formación de varias cuentas. Ildefonso de Urquiza firmó el acta con el resultado de las pruebas el 27 de noviembre de 1816, y señaló a Tomás Vélez y Martínez como el artífice "*mas a proposito para el desenpeño de la plaza de fiel contraste de esta Corte*", ya que sus toques fueron los más aproximados a la ley de los metales; y "*en cuanto a las preguntas tanto por lo que toca a el arte de ensayar como lo perteneciente a el oficio de fiel contraste respondió exactamente y a toda mi satisfacción*"[55].

Tras aprobar la oposición, en la Junta de Comercio y Moneda se procedió a la apertura de un nuevo expediente para archivar toda la documentación relativa al nombramiento del nuevo contraste de Corte. Según dispuso Víctor Rascón Cornejo como paso previo a ocupar la plaza, Tomás Vélez y Martínez debía solicitar el "*titulo de ensayador de metales bajo el examen que ha sufrido*"[56], lo que se hizo efectivo en virtud de la Real Cédula que el monarca firmó en palacio el 29 de enero de 1817, "*despues de haberse asegurado de que el expresado don Tomas Velez y Martinez se halla habil para exercer dicho oficio, y adornado de la idoneidad, legalidad, legitimidad y limpieza de sangre que disponen las leyes*". Dos días después, el 31 de enero, el rey procedió a rubricar otra Real Cédula por la que Tomás Vélez era nombrado "*para la plaza de fiel contraste de oro y plata de corte*", a instancias de la propuesta que la Real Junta de Comercio y Moneda había elevado con fecha de 14 de enero de 1817. Vélez y Martínez abonó los derechos de la media anata que se pagaban al rey

53 Este platero debía estar relacionado con los maestros Francisco y Pedro Gómez de Velasco, que recoge el profesor Cruz Valdovinos (J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros aprobados e incorporados…" ob. cit., p. 168, nº 104 -Francisco Gómez de Velasco-, y pp. 170, nº 153, y 171, nº 161 -Pedro Gómez de Velasco-), y también con el platero Esteban Gómez de Velasco, que Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco documentan entre 1830 y 1843: A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 276.

54 AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 41, Madrid, 31 de octubre (solicitud de Pedro Antero Gómez de Velasco) y 4 de noviembre de 1816 (solicitud de Tomás Vélez y Martínez).

55 Ibídem, Madrid, 22 (auto de convocatoria de los opositores), 25 ("*Dilixencia de exercicios de don Pedro Antero Gomez de Velasco*"), 26 ("*Diligencia de exercicios de don Tomas Velez y Martinez*") y 27 (resultado de la oposición) de noviembre de 1816.

56 AGS. CSH, JCyM, leg. 325, exp. 48, Madrid, 7 de diciembre de 1816.

al ingresar en cualquier beneficio eclesiástico, pensión o empleo secular, con fecha de 14 de febrero, lo que suponía el abono de la mitad del sueldo de un año, razón por la cual la cifra ascendió a 12.500 maravedís de vellón[57].

Entre los meses de diciembre y enero había tenido lugar el proceso de "*información de limpieza de sangre y buena vida y costumbres*" de nuestro platero para obtener el real título de ensayador de los Reinos. En virtud del certificado que don Santiago García López, cura de la parroquia de Santa María de la villa de Aranda de Duero, rubricó el 18 de diciembre de 1816, sabemos que nuestro artífice había nacido en esta localidad el 4 de diciembre de 1776 fruto del matrimonio contraído entre Manuel Vélez Rubio, natural de la villa de Aranda, y María Santos Martínez, que procedía de la ciudad de Burgos[58]. Asimismo, y como era preceptivo, con fecha de 16 de enero de 1817 le fueron requeridos los testigos para la información solicitada, proceso para el que Vélez y Martínez presentó el 17 de enero a Santiago Soto Abades y a Miguel Martín, ambos cirujanos y comadrones de Madrid; y el 18 siguiente a don **Pantaleón de Marra**, artífice platero en la Corte tal vez procedente de la ciudad de Burgos[59]. De sus testimonios se desprende que los padres de Tomás Vélez ya habían muerto para esta fecha; "*que todos han sido cristianos viejos, honrados y de buenos procederes sin nota de mala raza ni otro defecto*"; que Tomás Vélez estuvo "*desde muy niño hasta la edad de veinte años (…) en compañía de su Abuelo Politico* ***D. Juan Francisco Esteban****, Contraste que fue de la Ciudad de Burgos y Ensayador de los Reynos*[60] *con quien aprendió y adquirió los conocimientos de dicho noble Arte, mediante la grande aplicación que tubo, y estudios que por principios le dió dicho su Abuelo*"; y "*que* ***D. Lucas de Torrijos***[61]*, su tío, igualmente fue fiel Contraste en la referida Ciudad de Burgos con Real título de la Junta General de Comercio*"[62].

---

57 Ibídem, Madrid, 14 (propuesta de la Junta de Comercio y Moneda para nombrar a Vélez y Martínez para el oficio de contraste de Corte), 29 (título de ensayador en favor de Tomás Vélez y Martínez) y 31 (título de fiel contraste de Corte) de enero, y 11 (oficio de la Junta de Comercio y Moneda donde se recoge el nombramiento de Vélez y Martínez como fiel contraste de Corte) y 25 de febrero (oficio donde consta el registro de la carta de pago suscrita el 14 de febrero dando fe del abono de los derechos de la media anata) de 1817.

58 Ibídem, Aranda de Duero, 18 de diciembre de 1816; el bautizo había tenido lugar el 9 de diciembre de 1776.

59 Es posible que estuviera emparentado con los plateros Tomás Miguel de Marra (1767-1806) y su hijo Tomás Marra, a quienes ha documentado M.T. MALDONADO NIETO, *La platería burgalesa: plata y plateros en la Catedral de Burgos*. Madrid, 1994, p. 150, entre otras referencias.

60 Ibídem, pp. 148-149, donde se recoge la trayectoria del platero; y pp. 200-201, donde figuran sus marcas.

61 Documentado entre 1741 y 1775: A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., pp. 119 y 262. Lucas de Torrijos (c.1707-1767) fue un artista cuyo prestigio lo había heredado al descender de maestros solventes: al respecto *vid.*, por ejemplo, el trabajo de M.T. MALDONADO NIETO, ob. cit., pp. 128-129, y 198, entre otras referencias; L.S. IGLESIAS ROUCO, "De la creatividad barroca al funcionalismo neoclásico. En torno a la platería de Burgos durante el siglo XVIII", en R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gaínza*. Pamplona, 2011, pp. 424 y 428.

62 AGS. CSH, JCyM, leg. 325, exp. 48, Madrid, 16 (requerimiento de testigos), 17 y 18 (en ambas fechas tuvieron lugar las declaraciones de dichos testigos) de enero de 1817.

Tomás Vélez y Martínez contrastará junto a Antonio Sebastián de Castroviejo y, tras el fallecimiento de éste, con su hijo José Luis hasta finales de la década de 1820, ya que en 1831, según recogía Fernando Martín, aparece Leandro Carromero hasta que en 1839 se unifican las dos oficinas de contrastía en Fernando Navarro y Cotilla[63]. Nuestro artífice estrenó su cargo en agosto de 1817, y su punzón figura sobre unas crismeras procedentes de la colección de platería de Patrimonio Nacional junto al de Antonio Sebastián de Castroviejo, éste con la cronológica de 1818 y aquél con la de 1817, ya que Vélez y Martínez tardó un año más que su compañero en fabricar el punzón correspondiente al nuevo año[64]. Junto a José Luis de Castroviejo nuestro artífice marcó un incensario en 1827, y con Francisco Navarro y Cotilla un juego de vinajeras en 1830, ambas piezas procedentes también de la colección de Patrimonio Nacional[65].

Addenda. La exclusión de Antonio Rafael Narváez del proceso de oposición a la plaza de fiel contraste de Corte, vacante tras la muerte de Pedro Ignacio Colomo

La participación de Antonio Rafael Narváez en la primera oposición que se convocó en diciembre de 1815 para cubrir la vacante de Colomo se convirtió en un asunto espinoso para el Colegio de Artífices Plateros de Madrid, una vez constatado que Narváez había solicitado, el 15 de enero de 1816, participar en las pruebas. La respuesta del Colegio no se hizo esperar, y el 20 de enero siguiente elevó su queja a la Junta de Comercio y Moneda manifestándose en los siguientes términos:

"(…) el Colegio no puede menos de manifestar, que Dn. Antonio Narvaez no puede ni debe admitírsele á la oposición de dicha contrastia, ni menos conferirle la plaza de fiel Contraste, porque aunque se quiera prescindir de si fue, o nó adicto al Rey y mas á la corporación de Plateros: que la palabra de fiel contraste envuelve en si, la fidelidad buena fe, desinteres, è imparcialidad, y no es fácil que se contenga dentro de estos limites quien abusó de ellos en otro tiempo. Y finalmente que Narvaez ha sido despojado por el Gobierno legitimo del destino de ensayador que le dio el intruso, y sino le ha considerado con meritos para conservarle en él como á otros parece que no hay razon para que pretenda ni se le dé la plaza de Contraste (…)"[66].

Narváez recurrió al Consejo Supremo de Hacienda el 31 de enero exponiendo que los destinos que tuvo "*en tiempos del Gobierno intruso*" no fueron más que "*unos meros oficios, que exigían conocimientos científicos en determinados ramos, y*

63 F.A. MARTÍN, "Marcas de la platería madrileña…" ob. cit., p. 66.

64 ÍDEM, *Catálogo de la plata…* ob. cit., pp. 186-187.

65 Ibídem, pp. 215 y 247.

66 AGS. CSH, JCyM, leg. 324, exp. 9, s.f., la cita procede del oficio de apertura del expediente. Efectivamente, Antonio Rafael Narváez había sido nombrado ensayador Mayor del Reino por R.O. de 10 de junio de 1812, y quedó sin destino a comienzos de 1813 tras abandonar los franceses la Corte: A.R. de CATALINA ADSUARA, ob. cit., p. 85.

no podían merecer el nombre de empleos". Asimismo, hizo constar la contradicción que entrañaba el que fuera un obstáculo su trabajo en la Casa de Moneda de Madrid, y que "*no les perjudique a sus coopositores Dn. Leandro Carromero, y Dn. Antonio Larra haber estado en la de Sevilla baxo el mismo Gobierno*". Y también se defendió contra la acusación de "*comprador de bienes nacionales*" aduciendo para ello que se trató de la adquisición de una casa con arreglo a derecho[67].

Sin embargo, en el expediente que se formó el 8 de junio de 1816 con los informes que se hicieron para examinar "*la conducta de las personas adictas al partido francés*", consta que Narváez fue señalado por el alcalde del madrileño distrito de San Luis, en que habitaba, "*por tenérsele notado de afecto al Govierno intruso de quien compró la casa en que vivía*". Entre los testigos que figuran en el sumario constan los nombres del platero **Miguel Arnáiz**; **Manuel Ramos del Manzano** y **Antonio de Alarcón**, diamantistas y tasadores de joyas; e **Isidro Ramos**, ensayador de la Casa de Moneda. Y aún se le atribuyó al citado Narváez el haber comerciado con unos ternos procedentes del monasterio de El Escorial. El fiscal concluyó declarando que existían "*vehementes indicios*" de las acusaciones, y que ante estos cargos Narváez no estaba ni mucho menos en disposición de obtener la plaza de contraste de Corte[68].

67 Ibídem, la cita procede del oficio de apertura del expediente. El documento citado se encuentra en el expediente 13 de este mismo legajo 324.

68 Ibídem, Madrid, 8 de junio de 1816. La documentación sobre este proceso también se recoge en el expediente 13, s.f., de este mismo legajo; y el resumen de todo ello en el oficio fechado en Madrid, el 21 de junio de 1816.

La Cofradía de San Eloy y los plateros Guipuzcoanos en el siglo XIX

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

Cofradía de San Eloy

Al igual que ocurre en otros centros, los plateros guipuzcoanos se agruparon ya desde finales del siglo XV[1] en un Gremio, Cofradía o Hermandad, constituida bajo la advocación de San Eloy. Sin embargo, en Gipuzkoa vamos a encontrarnos la salvedad de que este gremio no va a estar formado sólo por maestros plateros, ya que junto a estos artífices, la cofradía va a incluir también a otros oficios relacionados con el arte de los metales. Esta situación es poco frecuente y no la encontramos en otros centros, ya que aunque los maestros pamploneses también van a formar parte en un principio de una cofradía integrada por otros oficios, en la segunda mitad del siglo XVI se van a constituir como gremio propio[2].

Debido a la pérdida documental acaecida en Gipuzkoa, en su mayor parte como consecuencia del incendio de la ciudad en 1813[3], en la que se perdieron entre otros el archivo de protocolos notariales y el municipal, las noticias existentes sobre este gremio son escasas, aunque sabemos que existía ya en 1499[4]. Esta cofradía tenía su sede en la iglesia de San Vicente de la ciudad, en cuyo coro celebraban sus reuniones y elecciones. En esta iglesia se constata la existencia de una capilla y altar dedicada

1 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *Zilargintza Gipuzkoan. XV.-XVIII. Mendeak – El Arte de la Platería en Gipuzkoa. Siglos XV a XVIII*. San Sebastián, 2008, pp. 37 y ss.

2 M.C. GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991, p. 11.

3 El 31 de agosto de 1813, durante la Guerra de Independencia, las tropas del General Wellington asaltaron e incendiaron San Sebastián, en cuyo castillo se habían hecho fuertes los franceses. M. ARTOLA, *La Reconstrucción de San Sebastián*. San Sebastián, 2000.

4 Archivo Diocesano de Pamplona (ADP). Procesos, Ollo, C/661-nº 1, f. 61.

al Santo desde finales del siglo XVI[5]. Dicha capilla tenía para su servicio una serie de ornamentos y objetos litúrgicos que estaban al cuidado de uno de los cargos de la Hermandad, que se ocupaba de dárselos al capellán para oficiar las ceremonias[6]. Debido a las necesidades económicas que vivió el gremio, se pidió licencia para enajenar parte de estos bienes en dos ocasiones, primero en 1759, cuando se procedió a vender una serie de efectos que no eran de utilidad para el mismo[7]; y posteriormente en 1817, cuando ya los plateros habían abandonado el gremio, solicitándose licencia para vender los objetos pertenecientes a la cofradía para solventar la deuda de ésta con su mayordomo[8].

Los plateros guipuzcoanos pertenecieron al gremio de San Eloy desde su fundación hasta una fecha indeterminada entre 1771 y 1787, momento en que los artífices donostiarras se escindieron de dicha cofradía, para pasar a depender de la Junta de Comercio y Moneda de Madrid, tal y como se señala en la adición a las ordenanzas de 1787 "*el numero se a disminuido en gran manera por depender los Artífices Plateros de la Real Junta de Comercio y Moneda con peculiares estatutos, y excusarse a contribuir y mantenerse en la Hermandad*"[9]. Tras este abandono, el gremio donostiarra vivirá un periodo de decadencia, que culminará con la venta de los bienes del mismo, así como con la ruptura y creación de una nueva cofradía, solo con cofrades del arte el año 1817[10]. Sin embargo, desconocemos la forma en que se organizaron estos maestros, ya que la perdida documental anteriormente referida ha hecho que no haya llegado hasta nuestros días ninguna noticia al respecto, salvo que dependían de la Real Junta de Comercio y Moneda y que tenían estatutos propios, probablemente las ordenanzas que dio Carlos III en 1771[11] a los plateros madrileños, con intención de unificar todas las platerías del reino con una misma legislación, o bien una readaptación de las mismas. Igualmente, los plateros de Tolosa se colegiaron en 1777 formando una nueva cofradía en dicha villa[12], esta vez solo

5 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 37-39; y Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHDSS-DEAH). San Sebastián, Iglesia de San Vicente, Libro de mandatos de visita, 1540-1670.

6 Archivo Diocesano de Pamplona (ADP). Procesos, Lanz, C/1203-nº 2, ff. 129-138.

7 Ibídem, Villava, C/2179-nº 2, ff. 4-5.

8 Archivo General de Gipuzkoa (AHPG-GPAH). 3/120.

9 Archivo Histórico Nacional (AHN). Consejos suprimidos, Consejo y Corona de Castilla, Consejo de Castilla, Sala de Justicia, Escribanía de Cámara Vicario, L. 29457 /Exp. SN, s/f.

10 AHPG-GPAH. Escribanía de José Joaquín de Arizmendi (1815-1846), Pt. 3/120; y ADP. Procesos, A/5-nº 185.

11 Estas ordenanzas las estudian M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, Vol. I, pp. 94-100 y *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, 1991; y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983, pp. 155-183.

12 También los plateros de Tudela formaron una Hermandad en 1696 escindiéndose de la de Pamplona, y una centuria más tarde fueron los maestros de Antequera quienes hicieron lo mismo con respecto a la cofradía malagueña. E. MORALES SOLCHAGA, "La Hermandad de San Eloy de Tudela, una corporación de tardía fundación", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 559-570; y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *El arte de la platería en Málaga*. Málaga, 1997, p. 30.

de plateros, aunque esta entidad fue efímera, ya que pocos años después, en 1790, ya no existía[13]. Sin embargo, y a pesar de que esta cofradía no va a tener viabilidad, los plateros tolosanos van a lograr a partir de mediados del siglo XVIII que se elija un contraste entre ellos, del que van a depender los plateros avecindados en las villas de la Provincia, a excepción de los de la ciudad de San Sebastián y su jurisdicción[14].

Es de destacar como, al hilo de lo que estaba ocurriendo en el resto de platerías hispanas, la cofradía de Tolosa va a denominarse Congregación o Colegio de plateros, reivindicando de este modo su condición de arte, y no de oficio, al igual que habían hecho anteriormente los plateros de Barcelona en 1732, Málaga en 1733, Zaragoza en 1742 o Sevilla en 1747[15]. Aunque carecemos de datos con respecto a los plateros donostiarras, su escisión del gremio de San Eloy para depender de la Junta de Comercio y Moneda de Madrid, al igual que el colegio de Tolosa, nos indicaría que como los tolosanos, también los donostiarras reivindicarían la condición del carácter liberal del Arte de la Platería. En contraposición, en las ordenanzas de 1759 siempre se hace mención del gremio o cofradía, pero nunca del colegio o congregación, debido probablemente a su composición por diversos oficios, de los que tan solo los plateros ambicionan y asumen su condición de arte, y no de técnica mecánica. Dado lo anteriormente expuesto, es de imaginar que estos maestros habrían entrado en el siglo XIX con la condición de artistas que ya habían adquirido a finales de la centuria anterior, por lo que no creemos factible que se hubiesen agrupado en una entidad gremial, aunque sí que hubiesen formado algún tipo de asociación de carácter benéfico religioso que vigilase a su vez por los intereses de estos maestros.

El siglo XIX va a ser un periodo azaroso para la continuidad de estos gremios y cofradías. Así, el 8 de junio de 1813, las Cortes de Cádiz aprueban un decreto por el que se reconocía la libertad para fundar fábricas o artefactos sin necesidad de permiso y licencia, así como también recogía el derecho de que las personas pudiesen desempeñar un oficio sin tener que pasar un examen o asociarse a un colegio, cofradía o gremio[16]. Estas normas en la práctica lo que suponían era el fin de estas asociaciones, que basaban su poder en el control que ejercían sobre el trabajo en unas determinadas materias. Pero tras la restitución en el trono de Fernando VII, y mediante orden del Consejo de Hacienda de 29 de junio de 1815[17], se derogaron todas las leyes promulgadas por las Cortes de Cádiz, entre las que se incluía, la que afectaba a la supresión de los gremios estableciendo la libertad de trabajo.

---

13 AHPG-GPAH. Escribanías de Juan Antonio de Soroeta (1769-1817), Pt. 610, 1777, ff. 84-85; y Pedro de Soroeta (1766-1797), Pt. 577, 1790.

14 AHPG-GPAH. Juntas y Diputaciones, 2/22/95.

15 P. MOLAS RIBALTA, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII*. Madrid, 1970, pp. 49-50; R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., pp. 28-29 y 40-41; J.E. ESTEBAN LORENTE, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Vol. I. Zaragoza, 1981, p. 85; y M.J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros …* ob. cit., p. 102.

16 *Colección de Decretos y Órdenes de las Cortes de Cádiz*. Madrid, 1987, Vol. II, p. 888, Doc. CCL-XII.

17 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 193.

Durante este tiempo la cofradía de San Eloy de San Sebastián vivió momentos de incertidumbre. El abandono de los plateros la había dejado en precarias condiciones, lo cual se agravó por la situación de ruina que vivió la ciudad tras el incendio y ocupación inglesa de 1813. Esta inestabilidad se tradujo en la demanda que Joaquín María de Jáuregui, mayordomo de dicha cofradía, puso ante el tribunal eclesiástico de Pamplona solicitando la venta de varios efectos del gremio para con su beneficio saldar varias deudas que la cofradía tenía con él[18]. Y aunque económicamente vemos la mala situación de la cofradía, en lo social podemos observar que la hermandad seguía manteniendo el prestigio dentro de la ciudad, atrayendo a las personalidades relevantes de la misma, ya que Jáuregui era en esos momentos uno de los dos regidores con que contaba San Sebastián. Igualmente de este hecho se deduce que, al igual que ocurría en centurias anteriores, para entrar a formar parte de la hermandad no era obligatorio que los cofrades ejerciesen uno de los oficios que habían formado esta cofradía[19]. Dicho Jáuregui aparece como Mayordomo principal de la cofradía en las Adiciones a las Ordenanzas de la misma de 1806, figurando junto a él otros cargos de dicha hermandad, entre los que se incluyen José Antonio de Zornoza y Manuel Vicente de Zornoza, uno de los cuales podría ser el platero Zornoza a la que la ermita de Bonanza de Pasaia pagó en 1796 diez reales por la composición de una cucharita de plata de un cáliz[20].

Gracias a la demanda antes citada, sabemos que la cofradía se vio afectada por el incendio y saqueo de la ciudad por parte de las tropas inglesas en 1813, siendo muy pocos los objetos que consiguieron salvar, una mitra de plata y un pectoral de bronce, ambos con engastes de piedras falsas de colores, de poco valor, cuatro estampas de bronce para hachas y varios objetos de tela[21]. Dado que no se ha conservado un inventario de bienes de la cofradía anterior a la solicitud de venta, desconocemos los objetos que atesoraría la misma antes de las guerras, así como su valor. Por la descripción de los mismos se deduce que mitra y pectoral adornarían la estatua de San Eloy que sabemos tenía la cofradía, y que sacaba a procesionar en el día de la festividad del Santo. Igualmente las cuatro placas de bronce para hachas deben corresponderse con las placas que se aplicaban a unos cirios que la cofradía llevaba en unas angarillas el día del Corpus[22] y cuando la cofradía salía en comunidad en las grandes festividades[23]. Creemos que estas mismas placas podrían corresponderse con planchas de estampar.

Tras este pleito no se tienen más datos acerca de esta hermandad ni de la nueva que aseguraba Jáuregui se había formado por los cofrades del Arte. Pero imaginamos que la misma habría llegado a su fin pocos años después, primero debido a la reimplantación de las leyes de las Cortes de Cádiz que se estableció durante el Trienio Liberal entre 1820 y 1823, que nuevamente se derogaron tras el fin de este periodo, pero sobre todo por el decreto de 9 de marzo de 1842 que reiteraba las

18 AHPG-GPAH, 3/120; y ADP. A/5-nº 185.

19 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 50-57.

20 AHDSS-DEAH. Pasaia, Ermita de Bonanza, Cuentas e inventario de bienes, 1789-1886, f. 12.

21 ADP. A/5-nº 185, f. 1.

22 ADP. Procesos, Ollo, C/661-nº 1.

23 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 44-48.

disposiciones de 1813 y mandaba que los colegios de plateros se convirtieran en asociaciones artísticas[24].

Ordenanzas del Gremio de San Eloy

Como sucede en otros ámbitos, la vida del gremio de San Eloy donostiarra estaba regida por unas normas, constituciones u ordenanzas, y aunque conocemos la existencia de las mismas ya desde el siglo XVI[25], las más antiguas conservadas datan de 1759. La renovación de la legislación del gremio donostiarra en estas fechas corre parejo al de otros centros plateros peninsulares, que van a dictar nuevas normas para su funcionamiento a lo largo del siglo XVIII[26], y que va a culminar con la promulgación durante el reinado de Carlos III en 1771[27], de un único reglamento de alcance nacional, en un intento de unificar las ordenanzas de los distintos centro peninsulares a un modelo común y ejercer un mayor control sobre las corporaciones locales. Esto tendrá amplia repercusión para los plateros donostiarras, debido a que como ya hemos dicho anteriormente, en una fecha imprecisa entre 1771 y 1787 van a escindirse de la cofradía para pasar a depender de la Real Junta de Comercio y Moneda de Madrid; mientras que los artífices tolosanos fundarán un nuevo colegio en base a esta legislación[28]. Posteriormente a la promulgación de las ordenanzas donostiarras otorgadas por Fernando VI en mayo de 1759, se va a dictar unas adiciones en 1787 y una nueva legislación en 1806, que a pesar de que no afectan ya a estos maestros, es interesante su estudio para comprobar cómo la normativa del gremio no se modifica sustancialmente pese a la ausencia en el mismo de los maestros plateros. Dado que el gremio donostiarra estaba compuesto por varios oficios, las ordenanzas del mismo no van a incluir, como es lógico, referencias a asuntos propios de este arte, como son las normas de marcaje, valor de la plata, cargos de contraste marcador, precios de marcaje, etc.

Las ordenanzas del gremio de San Eloy de 1759[29] son poco extensas, compuestas por trece capítulos, que hacen referencia a la forma de funcionamiento y gobierno de la cofradía, sin entrar en detalles sobre los distintos oficios que componían el gremio. En el articulado donostiarra las tres primeras disposiciones se refieren a la forma de elección de los distintos cargos del gremio; la cuarta a la necesidad de estar

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1994, p. 149.

25 ADP. Procesos, Ollo, C/661-nº 1; y Lanz, C/1.203-nº 2.

26 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 123; M. ORBE SIVATTE, *Platería en el centro de Pamplona en los siglos del Barroco*. Pamplona, 2008, pp. 29-41; J.A. BARRIO LOZA, "Las ordenanzas y el rolde de plateros de Bilbao (1746)". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* nº 2 (1983), pp. 185-192; y M.J. SANZ SERRANO, *Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros. 1341-1911*. Sevilla, 1996.

27 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana…* ob. cit., Vol. I, pp. 94-100, y *El gremio de plateros …* ob. cit., pp. 275-293; y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños…* ob. cit., pp. 155-183.

28 AHPG-GPAH. Escribanía de Juan Antonio de Soroeta (1769-1817), Pt. 610, ff. 84-85.

29 AHN. Consejos suprimidos, Consejo y Corona de Castilla, Consejo de Castilla, Sala de Justicia, Escribanía de Cámara Vicario, L. 29457 /Exp. SN.

examinado; la quinta y la sexta tratan de asuntos económicos; la séptima, octava, novena y décima sobre las celebraciones religiosas de la cofradía; la undécima y la duodécima sobre su documentación y la decimotercera sobre la vigilancia que el mayordomo debía tener en que se cumplan estas ordenanzas.

La siguiente normativa es el nuevo reglamento de alcance nacional dispuesto por Carlos III, en 1771, a instancias de la real Junta de Comercio y Moneda. Se trata de un "*Real Despacho de Ordenanzas aprobadas por su Magestad a consulta de la Junta General de Comercio y Moneda, para todas las Platerías de estos Reynos; y particulares para el Colegio de San Eloy de Madrid. A diez de marzo de mil setecientos setenta y uno*"[30]. Sus tres primeros títulos afectaban a todas las platerías peninsulares, mientras el cuarto era solo para Madrid. Esta nueva normativa no fue bien recibida ni por los plateros madrileños, ni por los de otras ciudades, aunque la aceptación de las mismas por Madrid en 1779 acabó con las aspiraciones del resto de centros[31]. Estas ordenanzas, estudiadas por Sanz Serrano y Cruz Valdovinos[32], afectaban al desarrollo de la platería en Gipuzkoa, en el título I, capítulos I, II y VIII. Así el primero establecía que ningún platero podía abrir tienda sin estar inscrito en la congregación de su provincia[33], lo que en la legislación donostiarra de 1759 no se exigía, para la cual era suficiente que el maestro estuviese examinado, no siendo obligatorio que tampoco pagase cantidad alguna a la cofradía[34]. El segundo capítulo establecía que los plateros debían inscribirse en la congregación de la capital de la provincia en que estuviesen establecidos[35], punto que va a provocar que los artífices avecindados en Tolosa funden una congregación propia, separada de la de San Sebastián. La última de las disposiciones mencionadas, el capítulo octavo, establece que todas las piezas deben presentar no solo la marca del autor, a lo que se refiere el capítulo séptimo, sino también la del marcador y la de localidad[36], algo que como vemos apenas se cumplió, ya que en Gipuzkoa el marcaje se incumplió sistemáticamente[37].

Los tres títulos anteriormente citados solo hacen referencia al ejercicio del arte, así como a la materia prima utilizada para ello, sin hablar para nada de la constitución del colegio, del que trata el título cuarto, que solo hace referencia al de Madrid, estableciendo que en el resto de centros se seguirá lo mandado en sus ordenanzas anteriores. Debido a la falta documental, no sabemos si los plateros donostiarras

30 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana…* ob. cit., Vol. I, pp. 94-100 y *El gremio de plateros …* ob. cit., pp. 275-293; y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños…* ob. cit., pp. 155-183.

31 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., pp. 59-60.

32 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana…* ob. cit., Vol. I, pp. 94-100; y *El gremio de plateros…* ob. cit., pp. 275-293; y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños…* ob. cit., pp. 155-183.

33 M.J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros …* ob. cit., p. 276.

34 AHN. Consejos suprimidos, Consejo y Corona de Castilla, Consejo de Castilla, Sala de Justicia, Escribanía de Cámara Vicario, L. 29457 /Exp. SN, Tít. 4º, s/f.

35 M.J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros …* ob. cit., p. 276.

36 Ibídem, p. 278.

37 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 74-85.

habrían copiado el organigrama del gremio de San Eloy, adaptándolo a sus necesidades, o si bien habrían imitado al madrileño, ya que solo conocemos la organización del colegio de Tolosa, que contaba con un menor número de plateros. Así, esta congregación se dotó de un mayordomo, un diputado, un aprobador y un secretario, mientras que el gremio donostiarra, tal y como se especifica en las ordenanzas de 1759, contaba con un mayordomo, cuatro diputados, dos cargohabientes de la cera, un celador y un diputado sabatino. Sin embargo creemos que el nuevo colegio establecido en San Sebastián presentaría un organigrama más parecido al de Tolosa que al del viejo gremio donostiarra, ya que imaginamos que en el momento de la escisión el número de plateros, aunque superior a los residentes en Tolosa, no sería muy elevado, por lo que sería innecesario un organigrama muy complejo.

Tras la promulgación de estas ordenanzas, el camino de los plateros guipuzcoanos y el del gremio de San Eloy se separaron, ya que, como hemos visto, estos maestros abandonaron dicha cofradía[38]. A pesar de la publicación de estas normas, el gremio comenzó una etapa de decadencia, tal y como se indica en las nuevas ordenanzas de 1806, redactadas en un intento de superar la crisis comenzada tras la escisión de los plateros, que vuelve a señalarse nuevamente como la causa de la misma. A pesar de esta separación, creemos interesante hacer un somero estudio de las Adiciones de 1787 y 1806, que son básicamente iguales, para comprobar el efecto que tuvo en el gremio la escisión de los plateros. Igualmente es de suponer que estas adiciones, que son un compendio de las últimas ordenanzas propias del gremio donostiarra de 1759, y de las emanadas por la Real Junta de Comercio y Moneda de Madrid en 1771, serían muy similares a la nueva normativa privativa de los plateros.

El primer artículo de estas adiciones recoge el efecto negativo que para la cofradía tuvo la escisión de los plateros, a los que dicen no pueden obligar a contribuir con los gastos de la misma, lo cual significó un mal ejemplo para el resto de cofradías donostiarras. Establece en ocho los cargos que deben formar la junta de la cofradía, todos ellos hermanos del arte, además del mayordomo, que no hace falta que cumpla este requisito. El segundo artículo alude a la intención de que la cofradía perdure en el tiempo, por lo que se ordena que todo aquel que quiera abrir tienda o trabajar en uno de los oficios que la componen, primero debe entrar en la hermandad, para lo cual deberá demostrar que ha sido examinado y aprobado como maestro en el oficio que ejerciese. A la hora de su ingreso deberían pagar una cuota de treinta y seis reales de vellón, obligándose también a pagar seis reales de vellón anuales, así como cuatro maravedís de vellón semanales, en caso de tener la tienda o fragua intramuros de la ciudad de San Sebastián, y en caso de tenerla fuera las cuotas se reducen a doce reales de vellón anuales. En caso de que alguno de estos artífices se negase, el gremio recurriría a la autoridad competente para obligarle a ello, siendo de cuenta del demandado todos los gastos que esto ocasionase. Esta disposición anula la anterior de 1759, en cuyo capítulo cuatro permitía que cualquier persona ejerciese su oficio, estando examinado, aunque no entrase a formar parte del gremio.

38 AHN. Consejos suprimidos, Consejo y Corona de Castilla, Consejo de Castilla, Sala de Justicia, Escribanía de Cámara Vicario, L. 29457 /Exp. SN, s/f.

También se establece que los oficiales deben pagar tres reales de vellón anuales. El siguiente artículo trata de las cantidades que se deben pagar al tiempo de ingresar en la cofradía, estableciendo tres cuotas diferentes a satisfacer dependiendo de quien fuese el aspirante a ingresar. De esta forma si eran hijos de cofrades del arte en San Sebastián o su distrito, debían pagar sesenta y seis reales de vellón, si se habían formado con alguno de estos maestros la cantidad ascendía a ciento treinta y dos reales de vellón, y quienes no cumpliesen ninguno de los dos requisitos anteriores debían abonar ciento noventa y ocho reales de vellón. Además todos ellos estaban obligados a pagar las cuotas anuales y semanales que se citan en el segundo capítulo, así como servir en los cargos de la cofradía. El artículo cuarto exige que cualquiera que quisiera trabajar o abrir tienda en la ciudad y su jurisdicción primero debía ser examinado por el gremio, el cual nombraba a los veedores examinadores que debían examinar al aspirante. Una vez aprobado, el nuevo maestro tenía que solicitar su ingreso en la cofradía, satisfaciendo todas las cuotas mencionadas anteriormente, después de lo cual se le habilitaba para abrir tienda y ejercer su oficio en San Sebastián. En caso de no cumplir estos requisitos, podía ser denunciado, y multado, tal y como ya se establecía en 1759, en la que se indicaba la confiscación de las herramientas y una multa de ciento cincuenta reales de vellón. El quinto de los artículos de estas ordenanzas recoge el carácter asistencial de la cofradía, ya que indica que del dinero obtenido de las cuotas de los cofrades, la mitad se debía reservar para las necesidades de la hermandad, y la otra mitad se emplearía en ayudar a aquellos hermanos imposibilitados para trabajar y que estuviesen en situación de necesidad y pobreza, así como para costearles un funeral de cuerpo presente en sufragio de sus almas. Igualmente se establece que las piezas que se hagan en los exámenes de los aspirantes a maestros, queden en beneficio de la hermandad para estos fines. Se aclara que estas piezas no han de ser costosas, sino lo suficiente para que el aspirante demuestre sus habilidades y capacidad. El artículo seis trata específicamente de los maestros Albéitares, que aclara que aunque dependen del Proto albeiratazgo, deben ajustarse también a lo ordenado en esta normativa. El capítulo séptimo regula normas de funcionamiento interno del gremio, estableciendo, al igual que ya lo habían hecho las ordenanzas anteriores, la obligatoriedad de los hermanos de acudir a las funciones y misas de la hermandad, mencionando expresamente el acompañamiento de hachas en las procesiones del Corpus y su Octava, así como de la víspera y festividad de San Eloy, bajo pena de medio real de vellón. El capítulo octavo se dedica a regular las condiciones de trabajo del aprendiz y el oficial con respecto al maestro o *Amo* con el que aprenden el oficio. Así, se regula que ninguno de los dos pueda ausentarse del taller sin autorización de su maestro, o despedirse de un taller para pasar a otro sin la autorización del primero, así como tampoco un maestro los podría recibir sin constarle la autorización del anterior. En caso de que aprendices y oficiales no quisieran volver al taller de su maestro, éste podría recurrir a las instancias judiciales para obligarles a volver a su servicio, siendo en este caso de cuenta de los primeros los gastos ocasionados. Se indica que los maestros debían tratar correctamente a sus aprendices y oficiales, y en caso de no ser así, éstos tendrían plena libertad para abandonarlos. El noveno artículo se refiere a cuestiones internas del gremio, con la

estipulación de las distinciones que los cargos y ex cargos de la cofradía tendrían en las misas y celebraciones de la hermandad, en concreto, en relación a las velas que éstos recibían de la cofradía. Se trata de una simplificación de los artículos ocho, nueve y diez de las ordenanzas de 1759, referidos a la concurrencia de los cofrades a las celebraciones y misas de la cofradía, así como de los oficios a celebrar en caso de fallecimiento de los mismos. Finalmente, el décimo artículo se limita a constatar que para que este articulado sea obedecido y tenido por válido se manda al rey y al Consejo de Castilla, para que se apruebe y confirme estas ordenanzas, e igualmente se comisiona a su mayordomo, Joaquín María de Jáuregui, para que vigile todo lo relativo a la aprobación de las mismas.

Como vemos, se trata de una adición a las ordenanzas de 1759, que se califican como las antiguas del gremio, sin mencionar para nada las dadas por Carlos III en 1777 o las adiciones de 1787 del mismo gremio. Igualmente todo este articulado se muestra más taxativo en el tratamiento de los temas y disposiciones que el anterior, recalcando la obligatoriedad de cumplir las obligaciones para con el gremio, así como endureciendo las penas para aquellos hermanos que no las cumplan. De esta forma, en la redacción de estas adiciones podemos comprobar el daño que la marcha de los plateros causó a la cofradía, que para evitar la escisión de algún otro de los oficios, decidió endurecer las condiciones de filiación a la misma, así como la vigilancia sobre el desempeño de estos oficios en la ciudad, sobre la formación de los oficiales y aprendices, y el modo de obtener el grado de maestría.

Plateros

Pocas son las noticias documentales que han llegado hasta nosotros con respecto a la vida cotidiana de los plateros guipuzcoanos en el siglo XIX, tanto en lo que se refiere a su relación con otros artífices y con las autoridades, como en lo que respecta a su vida íntima y familiar. En este siglo vamos a comprobar como los dos centros donde van a residir plateros van a ser San Sebastián y Tolosa, poblaciones más importantes de Gipuzkoa. Y al contrario de lo que ocurría en épocas pasadas, ya no vamos a ver a plateros residiendo en otras villas de la Provincia, salvo el caso de Mutriku, donde a principios de siglo residirá el platero Antonio Arpide, y Ordizia, de donde era natural el platero Francisco Martín Unsain. Igualmente vamos a comprobar como en la primera mitad de la centuria, hay un mayor número de maestros trabajando en la Provincia, lo cual sin duda hay que achacar a la intensa actividad existente en estos momentos, cuando las iglesias necesitaron reponer las piezas perdidas durante las guerras contra los franceses, a lo que le va a suceder un lento pero inexorable declive a partir de mediados de la centuria, que llevará a la desaparición de estos maestros en la Provincia a finales del siglo y su sustitución por comerciantes y joyeros. Este cambio lo podemos comprobar en el caso de Antonio Ortiz de Arri, comerciante que va a estampar su marca en obras de otros centros que comercializa en su tienda. Así vemos el sello de este comerciante en piezas salidas de talleres barceloneses, como un copón del convento de San Francisco de Zarautz, regalado a dicho templo por los marqueses del Borghetto, o una custodia

de San Sebastián. También de obradores madrileños, como el viril de una custodia de Altza, que es tradición en la parroquia fue regalada por la reina regente, María Cristina de Austria.

Varios de los plateros establecidos en Gipuzkoa van a proceder de fuera de la Provincia, como es el caso del riojano Mateo Caballero, de quien descienden las sagas de artífices asentados en Tolosa de los Caballero y de los Aristegui. De procedencia italiana, son José de Larrosa, Romualdo Cochiaran, ambos napolitano, y Domingo Prezzo, José Sciortino y Ángel Batilotti, que trabajaron de manera itinerante en la Provincia atendiendo los encargos de diversas iglesias. Igualmente, va a ser habitual la presencia y trabajo para las parroquias guipuzcoanas de plateros venidos de centros vecinos, sobre todo Vitoria, Pamplona, o Bilbao, o que van a recibir directamente en sus talleres el encargo de piezas por parte de estos templos. Y también nos vamos a encontrar con plateros guipuzcoanos que trabajaron para las iglesias de los territorios vecinos de Navarra y Bizkaia, como Manuel Ignacio Diago para Bera de Bidasoa y Lesaka. Mención especial merecen los becarios enviados por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País a formarse en la Real Escuela de Platería Martínez, el primero de los cuales, José Ignacio Macazaga se estableció en la corte, contrayendo matrimonio con María Luisa Martínez, hermana de su maestro[39], aunque sin perder el contacto con su provincia natal, donde realizará algún encargo, relación que no mantuvo su hijo Antonio, también platero residente en Madrid.

Apenas tenemos datos que nos indiquen la posición económica de estos maestros. Así, Martín de Udabe gozó de una buena situación, gracias a lo cual pudo entregar un castañal a su hijo Diego Antonio en su matrimonio con Águeda de Irizibar, hija de Miguel de Irizibar y nieta de Manuel Rebollón, ambos plateros de Pamplona[40]. Por el contrario Mariano Ubillos murió dejando numerosos acreedores. Entre éstos se encontraba la parroquia de Aia, que le había entregado en 1817 dos mil reales como adelanto para la ejecución de una cruz, aunque al morir el platero, ni había realizado la cruz, ni la iglesia pudo recuperar el dinero. Mientras que en ambas situaciones se encontró Manuel Caballero, quien emprendió varios negocios gracias a su desahogada situación económica, pero que posteriormente se vio en dificultades, teniendo que pedir un préstamo. Parte de sus problemas económicos se debían a las deudas que con él tenía José de Mendizabal Azcue, siendo el platero uno de sus principales acreedores.

La buena posición de alguno de estos maestros les permitió compaginar su oficio de platero con diferentes actividades comerciales. Así, Manuel Caballero compró en 1810, a medias con su socio Isidro Irigoyen, un horno situado en la calle Correo de Tolosa, propiedad que permutarían en 1813 por una casa situada en la calle Aroste-

39 R. MARTÍN VAQUERO, "La Real Escuela de Platería "Martínez" de Madrid y su relación con la Escuela de Dibujo de Álava". *Revisión del Arte Neoclásico y Romántico. Ondare* nº 21 (2002), pp. 280-282; y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez*. Madrid, 1988, p. 15.

40 Agradezco a Eduardo Morales el haberme facilitado los datos sobre la filiación de Águeda de Irizibar.

guieta de la misma ciudad. Una vez hecho el cambio, Caballero vendió su parte de la casa a Irigoyen, junto a su sepultura en la iglesia de Santa María. El mismo año de 1810, Caballero alquiló también en Tolosa una huerta situada en el camino de Castilla, frente al convento de San Francisco, por un periodo de nueve años, pagando ciento treinta y dos reales anuales. Toda esta actividad comercial se vio comprometida debido, entre otras cosas, a las deudas que con él tenía José Mendizabal Azcue, por lo que Caballero tuvo que recurrir en 1817 a tomar un censo de veintiocho ducados. Dos años más tarde, en 1819, solicitó junto a su mujer al comerciante pamplonés Luis Lebrón un préstamo de diez mil cuatrocientos reales, a devolver en cinco años, para el cual tuvo que hipotecar su casa de la calle Correo de Tolosa.

Mientras que Juan Martín de Udabe, recibió la cesión de un crédito por Juan Domingo de Jáuregui en 1809, y el mismo año, junto a los de 1810 y 1815 tuvo arrendados a la Santa Casa de Misericordia de Tolosa los derechos que dicha institución tenía sobre el aguardiente y mistela que se consumía en la villa, por lo cual le realizó varios pagos. El mismo Udabe arrendó en 1812, y por nueve años, una lonja o tienda propiedad de José Antonio Mendizabal Azcue, en la calle del Correo nº 169, con un coste de cuarenta ducados anuales, encargándose además de su rehabilitación, cuyas obras fueron tasadas en seis mil seiscientos setenta y seis reales. Posteriormente, tanto Udabe como los plateros Manuel Caballero y Mariano de Ubillos se encontrarán entre los acreedores de la herencia de José Mendizabal Azcue. La buena situación económica del maestro le permitió en 1813 realizar un préstamo de veinte mil cuatrocientos dieciocho reales al vecino de Tolosa Francisco Irizar, quien debía devolverlos en un plazo de cinco meses. Igualmente en dicho año otorgó una fianza a favor de un presbítero de la parroquial tolosana, José Antonio Cardenal, hecho preso debido a la conducta política que había tenido durante la ocupación francesa. Y nuevamente en 1827 dio una fianza a favor de un preso, en este caso José Busquets.

Al igual que habíamos visto en centurias anteriores, vamos a comprobar como a lo largo del ochocientos alguno de estos maestros ostentaron cargos de relevancia dentro del entramado social en el que se integraban. Así, vemos a varios plateros elegidos para desempeñar el cargo de regidores del Ayuntamiento de la villa de Tolosa. De esta forma, tenemos documentado a León Sebastián Aristegui como regidor, al igual que su hijo Remigio Aristegui Caballero, quien figura en 1860, ocupándolo todavía en 1864, mientras que en 1879 era Cipriano Hermoso quien había sido designado para tal dignidad. Curiosamente, todos ellos desempeñaron también la función de contrastes de dicha población. Sin embargo ambos cargos eran incompatibles, ya que dependían del regimiento y se pagaban con los fondos municipales, por lo que Hermoso tuvo que dejar el puesto de regidor al ser nombrado Contraste en 1879. Y cargo diferente fue el de Juan de la Cruz Caballero, quien en 1847 figuraba como capitán de las milicias formadas con los hombres de entre 18 y 40 años por los carlistas en Tolosa. Acabada la contienda en 1876, Caballero fue indultado por el Gobernador militar, permitiéndosele establecer su residencia en dicha villa, en cuyo padrón de Industria, Comercio y Profesiones de 1890 figuraba como platero residente en la calle Correo nº 7.

Funcionamiento del taller

Al contrario de lo que ocurría en otros centros, los plateros guipuzcoanos no tuvieron sus viviendas y tiendas en una misma calle o barrio. La cofradía de San Eloy tenía establecida su sede desde su fundación en la iglesia de San Vicente, estando documentada la existencia de una capilla y altar dedicada al Santo desde finales del siglo XVI[41]. En cuanto a los plateros de Tolosa sabemos que Manuel y Juan de la Cruz Caballero tenían su casa en la calle Correo, misma calle en la que Juan Martín de Udabe alquiló una tienda a José Mendizabal Azcue. Desconocemos como serían estas casas, aunque tal y como venía siendo habitual en las centurias precedentes[42], es de suponer que compartirían el uso de taller y vivienda, situándose éste en la planta baja y la vivienda en los pisos superiores. Para poder abrir estas tiendas, las Ordenanzas del gremio de plateros de San Sebastián exigía ya en 1759 la necesidad de que los maestros estuviesen examinados, lo cual se va mantener en las posteriores adiciones de 1771, 1787 y 1806[43], así como en la circular del Ministerio de Haciendo de 1825. A finales de la centuria se habrían ido sustituyendo la mayoría de estas tiendas por modernos comercios y joyerías donde adquirir los productos que tradicionalmente habrían venido realizando estos artífices.

Faltan noticias de la dotación de los talleres de los plateros guipuzcoanos, tanto sobre la distribución de los mismos como sobre las herramientas, modelos, moldes, dibujos o grabados, etc., que los compondrían, y de los pocos datos que han llegado ninguno de ellos es una relación completa, sino referencias parciales a las mismas, la mayoría pertenecientes al siglo XVIII[44]. Los únicos datos que hemos podido recuperar no perteneces al taller de un platero, sino que hacen referencia a los instrumentos que deben tener los Contrastes para poder ejercer su oficio. De esta manera, la Real Junta de Comercio y Moneda de Madrid envío en 1791 una carta a la Provincia preguntando en que poblaciones de la misma existía éste cargo e indicando que los Marcadores debían tener "*Ynstrumentos necesarios y precisos para el exacto desempeño de su oficio como son un Marco original que sirva de patron para arreglar todos los de cada partido, un Peso grande para pesar las piezas de vasilla y otro pequeño para las alajas menudas de oro, un juego de puntas de oro, y otro de plata bien arreglados, una piedra de toque, una Cazoleta y parangon, y un ornillo, peso y pesas dinerales para ensaiar*"[45]. Posteriormente, en 1825, es el Ministerio de Hacienda quien envía una circular[46] dando las reglas y normativa a cumplir por los Contrastes, en cuyo cuarto artículo se dice que deben de estar provistos de "*los marcos que tratan las leyes para el desempeño de su oficio*". En la misma, que se otorga de manera

41 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 37-39; y AHDSS-DEAH. San Sebastián, iglesia de San Vicente, Libro de mandatos de visita, 1540-1670.

42 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., p. 93.

43 AHN. Consejos suprimidos, Consejo y Corona de Castilla, Consejo de Castilla, Sala de Justicia, Escribanía de Cámara Vicario, L. 29457 /Exp. SN.

44 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 94-95.

45 Archivo Municipal de Tolosa (AMT). A.1-38, 1791, f. 202.

46 AHPG-GPAH. JD IM, 2 (22/130).

provisional mientras no se publiquen unas ordenanzas que regulen lo relativo a este oficio, se incluye un decreto real de 1805 que regulaba las tarifas de los Contrastes, tanto por ensayar y marcar piezas, como por arreglar las pesas que se usaban en este comercio. En este decreto se menciona instrumentos y herramientas tales como el parangón y la piedra de toque, en el artículo cuarto, relativo a los derechos por marcar y tocar la plata, igualmente a la hora de señalar los derechos de arreglar los marcos y pesas, en los artículos diez y ocho a veintitrés, reseña el sistema de pesas, sus medidas y para que sirve cada una. También se recoge en el artículo dos de las reglas que deben observar los contrastes, que el marcador debe de tener "*una o dos marcas pequeñitas para marcar las alhajas menores*", y en el siguiente se especifica que la burilada se debe de sacar con buenas puntas, para hacer la comprobación de la plata mediante uno de los tres sistemas para obtener esta prueba, ensaye, toque y cazoleta, tal y como señala el artículo cuarto.

Al igual que ocurría en otros centros, el taller estaría fuertemente jerarquizado, con una clara estructura compuesta por aprendices y oficiales, con el maestro a la cabeza. Las estrechas relaciones familiares vividas en el taller van a provocar que en numerosas ocasiones los aprendices contrajesen matrimonio con una de las hijas de su maestro, como más adelante veremos. El único de los contratos de aprendizaje de plateros guipuzcoanos que han llegado hasta nosotros pertenecientes a maestros del ochocientos es el de José Ignacio de Andiazabal con Manuel Caballero, realizado en 1798[47]. Mediante este contrato se establecía que el periodo de aprendizaje debía de ser de seis años, estipulando la obligación del maestro de alimentar al discípulo, tal y como era costumbre en San Sebastián. Igualmente recoge la obligación del maestro de limpiar la ropa del mancebo y de darle, una vez finalizado el periodo de formación, trescientos reales de vellón. En caso de que el aprendiz abandonase la tienda de su maestro, sus padres se obligaban a pagar los daños que esta ausencia provocasen al platero. Así mismo, a finales del siglo XVIII la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País estableció el envío a Madrid de tres becarios, uno por cada Provincia, para aprender el oficio de platero en la Real Escuela de Platería Martínez, seleccionando por parte de Gipuzkoa a José Ignacio Macazaga. El contrato consignaba que el periodo de aprendizaje se establecía en cinco años, en los cuales la Bascongada se encargaría del mantenimiento de los becados, y los padres debían ocuparse del vestido y demás socorros que necesitasen. Se les otorgaba una pensión por día de 25 reales, que podía ser aumentada en caso de ser necesario en tres reales diarios más[48]. Macazaga acabaría asentándose en Madrid, casándose con María Luisa Martínez[49], una de las hermanas de Antonio Martínez, aunque no olvidó su Gipuzkoa natal, trabajando para varias parroquias de la Provincia.

Nada sabemos sobre las características del grado de Oficial en los talleres de plateros guipuzcoanos, aunque imaginamos que serían similares a las de otros cen-

47 AHPG-GPAH. Escribanía de Agustín Albizu (1778-1819), Pt, 667, 1798, f. 450.
48 R. MARTÍN VAQUERO, ob. cit., pp. 280-282.
49 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La Real Escuela …* ob. cit., p. 15.

tros de la península, en los que se consideraba como tales a aquellos que ya habían superado la fase de aprendizaje, pero que todavía no habían pasado el examen que los acreditaba como maestros, trabajando en el taller de otro platero. Gracias a las ordenanzas del gremio de 1759, podemos entrever la existencia de este rango, ya que en el capítulo quinto, al hablar de las cantidades que deben pagar los cofrades, se estipula que los oficiales que trabajasen con los hermanos del arte debían pagar tres reales de vellón cada año, siempre que fuesen cofrades, ya que como anteriormente hemos visto, el gremio no obligará a los maestros a su filiación hasta las adiciones de las ordenanzas de 1787[50]. Igualmente, esta alusión indirecta a los oficiales las vemos en las adiciones a las ordenanzas de 1787 y 1806[51], que aunque ya no afectan a los plateros, reflejarían la misma situación que vivirían estos maestros.

Durante el siglo XIX vamos a seguir constatando la perpetuación del oficio de platero de padres a hijos, lo que hará que éstos últimos aprendan el oficio en el taller paterno, como creemos habría sido el caso de los Caballero y los Aristegui. De esta forma Manuel Caballero se habría formado con su padre Mateo, y a su vez, habría sido el maestro de sus hijos, José Esteban, Demetrio y Ubaldo, y finalmente con José Esteban habría aprendido el oficio su hijo Juan de la Cruz. Probablemente también con Manuel Caballero habría estado de aprendiz León Sebastián Aristegui, que acabaría casándose con la hija de su maestro, Manuela, y tres de cuyos hijos, Anselmo, Felipe y Remigio también fueron plateros, siendo lógico pensar que se habrían formado en el taller de su padre. Creemos que la primera mujer del platero Martín Udabe, María Antonia de Otadui, era hija del maestro Juan Antonio de Otadui, por lo cual es probable que Udabe se hubiese formado con Otadui. Y aunque residentes en la corte, hay que constatar que Antonio Macazaga se formó junto a su padre José Ignacio Macazaga, y no en la Real Escuela de Platería Martínez. Tras la muerte de estos maestros lo habitual era que fuesen sus hijos quienes heredasen taller, herramientas, modelos e incluso clientela.

Como ya hemos dicho anteriormente, vamos a constatar relaciones entre artífices de diferentes centros. Así Diego Antonio Udabe, hijo del platero Martín Udabe, contrajo en 1815 matrimonio con Águeda Irizibar, hija del platero pamplonés Miguel de Irizibar y de María Antonia Rebollón, a su vez hija del también artífice de Pamplona Manuel Rebollón. Y también Anselmo Aristegui se traslado desde su Tolosa natal a Pamplona para ejercer su oficio, por lo cual tuvo que abandonar los cargos de Contraste de Tolosa y de Gipuzkoa que ostentaba. En relación a estos cargos hay señalar como a lo largo del siglo XIX fueron desempeñados por miembros de una misma familia. A Manuel Caballero, quien los ostentó entre 1790 y 1822, le sucedió su yerno León Sebastián Aristegui, que los ejerció entre 1826 y 1846, y a éste le siguieron sus hijos, Anselmo, que los ocupó entre 1846 y 1848, y Felipe, que lo desempeñó entre 1848 y 1874.

50 AHN. Consejos suprimidos, Consejo y Corona de Castilla, Consejo de Castilla, Sala de Justicia, Escribanía de Cámara Vicario, L. 29457 /Exp. SN.

51 Ibídem.

También hay diferencia con respecto a centurias anteriores en cuanto a la denominación de estos maestros. Así, a lo largo del siglo XVIII, y al igual que sucedía en ciudades como Pamplona, Madrid y Sevilla, gracias al número de artífices asentados en San Sebastián se diferenciaba entre platero de oro y platero de plata, tal y como vemos en la descripción de la ciudad realizada por el presbítero Ordóñez en 1761, "*doce plateros, uno de ellos es contraste y otro es de oro*"[52]. Sin embargo durante el ochocientos no va a ver constancia de esta doble especialización entre estos artífices, ya que probablemente, debido al bajo número de maestros que había en Gipuzkoa en estos momentos, haría inviable esta especialización, atendiendo los existentes todo tipo de encargos. Igualmente, y a consecuencia de la situación económica de las iglesias, alguno de estos maestros se vio en la obligación de labrar piezas en metales comunes como el latón. Muchas de estas obras, que anteriormente siempre se realizaban en plata, se destinaron a suplir las pérdidas habidas durante las distintas guerras que asolaron Gipuzkoa durante el siglo XIX. Y por la misma razón que se tiene constatado el trabajo de diversos latoneros ejecutando obras de este tipo para los templos guipuzcoanos, entre los que se podrían citar a Juan Betolaza, Antonio, Lorenzo y Pedro de Otadui, Domingo Prezzo, o Blas Senis, que también trabajaron para las parroquiales guipuzcoanas en la composición y arreglo de sus obras argénteas.

52 J. ORDOÑEZ, *San Sebastián en 1761. Descripción de la ciudad, sus monumentos, usos y costumbres*. San Sebastián, 1963, p. 36.

Juan Bautista de San Faurí, platero real del siglo XVIII

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Universidad de Alcalá

En este trabajo queremos poner al día los datos biográficos y el catálogo de obras conservadas del platero real, de origen francés, Juan Bautista de San Faurí, activo en Madrid desde 1735 hasta su muerte en 1785. Han sido varios los historiadores que se han ocupado de él, especialmente el profesor José Manuel Cruz Valdovinos y la doctora Pilar Nieva Soto, quienes han aportado abundante información sobre su vida y obras[1].

Las primeras noticias que se tienen de San Faurí se remontan a su ingreso en 1735 en la Hermandad de Mancebos Plateros de Madrid, que reunía a los oficiales solteros[2]; consta que había aprendido en Madrid.

El 25 de mayo de 1738, cuando todavía no era maestro aprobado por la corporación madrileña, fue nombrado platero honorario de la Real Casa[3]. Esta situación especial se produjo quizás por ser francés, pues los artífices galos de la primera mitad del siglo XVIII, asentados en Madrid, gozaron de algunos privilegios[4].

---

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 127; "Primera generación de plateros franceses en la Corte Borbónica". *Archivo Español de Arte* nº 217 (1982), pp. 84-101; *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa. I.* Madrid, 1983; "Platería madrileña subastada en Nueva York". *Antiqvaria* nº 38 (1987), pp. 52-55; "Plateros reales en la Corte Borbónica madrileña", en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid, 1989, pp. 207-216; *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 152-153; *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 284-285. P. NIEVA SOTO, *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*. Madrid, 1992, Vol. II, pp. 1031-1033.

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación…" ob. cit., p. 85.

3 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros reales..." ob. cit., p. 215.

4 Dichos privilegios consistían en no tener que aprobarse en la Congregación de San Eloy de Madrid

Debido a la progresiva pérdida de visión de Manuel Medrano, platero titular de la Real Casa, en enero de 1739 pasaron a San Faurí las obras que se ofrecían para dicha institución[5].

En 1740-1741, al haber ocupado la mayordomía de la mencionada Hermandad de Mancebos Plateros madrileños, fue considerado maestro, sin tener que hacer examen, tal y como era lo acostumbrado por entonces, ya que directamente se convalidaba. Después desempeñó diversos cargos en la corporación madrileña, como el de mayordomo en 1748, el de diputado en 1749, el de aprobador en 1752-1753 y 1766-1767 y el de tesorero principal entre 1757 y 1764, demostrando su extraordinaria integración en la vida corporativa madrileña[6].

Fue nombrado ensayador de la Casa de la Moneda en 1767, desempeñando dicho puesto probablemente hasta su muerte en 1785, pues en el acta de la sesión ordinaria del 22 de octubre de 1784 de la Real Academia de la Historia todavía se le menciona como tal[7].

Como platero de la Real Casa hizo numerosas piezas no conservadas, entre las que cabe mencionar tres cafeteras y dos calentadores para las mismas, que entregó en noviembre de 1755, contrastadas por el marcador de villa Félix Leonardo de Nieva[8]. Entre 1758 y 1759 ejecutó varias piezas del servicio del infante don Luis en el Real Sitio de San Ildefonso[9]. En 1760, junto a Pedro Gaulmar Desboucotz, repararon una vajilla de plata que se había comprado en París al duque de Choiseul para Carlos III[10]. En 1762 hizo tres frasqueras nuevas y doró dos frascas y tres vasos para el servicio de campo de los infantes don Antonio y don Francisco Javier[11].

Para el Ayuntamiento de Madrid hizo en 1754 un brasero que no se ha conservado[12]. También realizó un tintero y una salvadera (1755/1759) con las armas municipales en el cuerpo de ambas piezas que actualmente se encuentra en el Museo de Historia de Madrid, antiguo Museo Municipal[13].

---

para ejercer el arte de la platería, la exención de diferentes contribuciones, como el pago de la alcabala, y el tener el obrador fuera de la demarcación establecida para los plateros, aunque San Faurí fue una excepción en algunos aspectos, pues fue reconocido maestro desde 1740; se estableció en la demarcación de la Platería en 1761; y pagó la alcabala como los demás plateros madrileños: 44 r. en 1747-1748, 36 r. en 1751-1752, 240 r. en 1753-1759, 500 r. en 1760-1764, 800 r. en 1765-1773, 110 r. en 1774-1775, 120 r. en 1776-1778, 90 r. en 1779-1780, 40 r. en 1781-1782 y 10 r. en 1783-1784, cantidades considerables, pero no las más altas entre los plateros.

5 F.A. MARTIN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 408.

6 P. NIEVA SOTO, ob. cit., p. 1032.

7 J. MAIER ALLENDE, *Noticias de Antigüedades de las Actas de Sesiones de la Real Academia de la Historia (1738-1791)*. Madrid, 2011, p. 393. Hace referencia a que aparece, junto al otro ensayador Pedro Cano, en una moneda de peseta de Carlos III, que tenía repetido el cuño en ambos lados, omitiendo el de las armas reales.

8 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Aportación documental sobre los plateros que trabajaron para la reina doña Bárbara de Braganza: la tramitación de su testamentaría", en J. RIVAS CARMONA (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, p. 145.

9 P. NIEVA SOTO, ob. cit., p. 1032.

10 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros reales..." ob. cit., p. 216.

11 F.A. MARTIN, *Catálogo de la plata del Patrimonio…* ob. cit., p. 408.

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros reales..." ob. cit., p. 214.

13 F.A. MARTIN, *Catálogo de la plata. Museo Municipal de Madrid*. Madrid, 1991, p. 47. Aunque

Entre sus comitentes se encontraban varios miembros de la nobleza, como el conde de Orgaz, el marqués de Villena y duque de Escalona, el duque del Infantado, el duque de Frías[14] y el duque de Medina Sidonia[15]. En diferentes colecciones públicas y privadas se conservan todavía algunas de las piezas de vajilla que hizo para varios de los citados nobles, como veremos.

Por su obrador pasaron ocho aprendices, siete procedentes de diversos lugares de España y uno de origen francés. Salvo Felipe Martínez (1761), que no debió de llegar a ser oficial, el resto se aprobó como maestros plateros[16].

Usó al menos seis marcas diferentes, lo que supone un caso excepcional en la platería madrileña del siglo XVIII. Cinco fueron reproducidas por primera vez en 1982 por Cruz Valdovinos[17], y la sexta fue dada a conocer en 2004, también por el mismo autor[18]. No obstante, conviene ordenarlas cronológicamente: 1ª) **J/S·F**, usada desde sus inicios como maestro en 1740-1741 hasta al menos 1755; 2ª) **J/SF**, empleada probablemente al principio del período 1755/1761; 3ª) **J/SF/I**, utilizada asimismo en el período 1755/1761, pero quizás un poco después que la anterior; 4ª) **J/S·F/I**, desde el final del período 1755/1761 hasta al menos 1766; 5ª) **J/FI con corona**, del período 1762/1764, aunque solo debió de usarla cuando actuaba como platero real; y 6ª) **J·B·/SFI/64**, desde 1764 hasta por lo menos 1777.

La buena integración de San Faurí en el conjunto de la platería madrileña se aprecia sobre todo en la realización de piezas de tipo religioso, donde sigue los modelos castizos, como se puede observar en los numerosos cálices limosneros regios

el autor dató estas piezas entre 1742 y 1754, nosotros nos inclinamos por el período comprendido entre 1755 y 1759, ya que la marca de corte que porta solamente el tintero corresponde a la empleada por Bernardo Melcón, quien actuó como tal entre 1755 y 1759, pues el castillo utilizado por Lorenzo González Morano (1747/1755) es muy diferente; y el anterior del marcador Bernardo Muñoz Amador (1738/1746) también es distinto, ya que presenta tres ventanas en el segundo cuerpo que no aparecen en la de estas obras.

14 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros reales..." ob. cit., p. 214.

15 R. GARRIDO NEVA, *Platería y plateros en Sanlúcar de Barrameda (s. XVI-XXI)*. Sevilla, 2016, pp. 586-587. San Faurí trabajó al menos entre 1757 y 1772 para don Pedro de Alcántara Alonso de Guzmán el Bueno (1724-1779), XIV duque de Medina Sidonia, realizando numerosas piezas de plata para él y para su esposa doña Marina de Silva y Álvarez de Toledo (+1778), entre las que destacan cinco braseros (2 grandes, 2 medianos y 1 pequeño) cuyo peso total alcanzó casi los 54 kg., contrastados por Félix Leonardo de Nieva, marcador de villa, el uno de febrero de 1757; el cinco de agosto de 1759 cobró la hechura de un orinal de tipo ovalado que hizo para la duquesa, contrastado asimismo por Nieva; entre 1763 y 1766 labró una vajilla completa que pesó más de 465 kg.; en 1767 hizo una escribanía; y en 1773 dos candeleros con las armas del duque grabadas, pero lamentablemente no se ha conservado obra alguna de este grupo. URL: https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/39212

16 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación…" ob. cit., p. 92. Domingo Álvarez Ron, natural de Villamayor (Asturias), se aprobó el 8-2-1746; Manuel Tomás Fernández, natural de Leganés (Madrid), se aprobó el 29-2-1748; Antonio Jenaro Sánchez, natural de Burguillos (Toledo), se aprobó el 28-4-1768; Felipe de Salas, natural de Torrejón de Velasco (Madrid), se aprobó el 16-6-1770; Jean Lagraule, de origen francés, se aprobó el 29-10-1770; Sebastián Francisco Badajoz, natural de Miraflores de la Sierra (Madrid), se aprobó el 31-3-1775; y Bartolomé Simón Bravo, natural de Aranda de Duero (Burgos), se aprobó el 18-4-1776.

17 Ibídem, p. 97.

18 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento…* ob. cit., p. 152.

que hizo entre 1750 y 1762, en las custodias de sol de las iglesias de San Martín de Madrid (1754/1760) y de la Asunción de Nuestra Señora de Berzosa de Lozoya (1754/1761) y en las sacras de la colegiata de Escalona (Toledo) realizadas entre 1755 y 1759, entre otras. No obstante, se expresa en un claro lenguaje francés en las obras de uso doméstico.

Hasta nosotros ha llegado casi medio centenar de obras suyas de las que la más antigua es un conjunto de doce **platos trincheros** de contornos con cuatro segmentos conopiales que alternan con otros tantos semicirculares, realizados entre 1740/1741 y 1746, unos, y entre 1747 y 1755, los otros, que han pasado por el comercio madrileño en varias ocasiones, la primera en mayo de 2005 y la última en febrero de 2016[19].

También se conservan dos **platos trincheros** de contornos con seis segmentos conopiales en colección privada realizados entre diciembre de 1742 y abril de 1754[20], y otro **plato** del mismo período en otra colección particular[21].

Por estas mismas fechas (1742/1754) realizó una **escribanía** compuesta por salvilla ovalada de contornos, con la caída hacia el campo ocupada por un adorno continuo de tipo vegetal que completa el óvalo y adorno de rocalla en la superficie; en el campo tres molduras circulares para que encajen los pies de los vasos de tipo periforme invertido con tapa de cupulilla rebajada y boliche; que se expuso en público a finales de 1989 en Madrid[22]; y una **salvilla** asimismo de contornos de la iglesia de San Pedro de Carmona[23].

19 Alcalá Subastas. Madrid. Mayo 2005; lote nº 649. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata…* ob. cit., p. 284. Abalarte Subastas. Madrid. 10-2-2016, lote nº 310. Miden 23 cm de diámetro; pesan 5.592 gramos; las marcas de unos son: castillo, 38/MOZ y J/S·F; y las de los otros: castillo, MORA/47 y J/S·F. En el primer caso el marcador de corte es Bernardo Muñoz de Amador, quien desempeñó tal cargo entre 1738 y 1746, usando siempre la misma marca; y en el segundo caso el marcador de corte es Lorenzo González Morano, quien actuó como tal entre 1747 y 1755, empleando siempre la misma marca. De cualquier modo, la marca personal de Juan de San Faurí, que es la misma en ambos casos, se trata de la primera variante. Por otro lado, los platos tienen grabadas en el reverso las iniciales D. V. T.

20 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, pp. 156 y 354, nº 596. Miden 23 cm de diámetro; pesan 425 gramos cada uno; las marcas son: escudo coronado con osa y madroño, 42/BELN (E y L fundidas) y J/S·F, es decir, muestran la marca de villa, la del marcador Francisco Beltrán de la Cueva, quien actuó como tal entre diciembre de 1742 y abril de 1754, y la primera variante de la personal de San Faurí.

21 Ibídem, p. 156, nº 597. Las marcas son: escudo coronado con osa y madroño, 42/BLN y J/S·F, es decir, las mismas que en los platos anteriores.

22 J. ABAD VIELA, *Plata Civil Española y Europea s.s. XVIII-XIX*. Madrid, 1989, pp. 12-13; nº 3. Mide 25,5 cm de longitud de la salva; pesa 790 gramos; marcas en la base: escudo coronado con osa y madroño, 42/BELN (E y L fundidas) y J/S·F, es decir, la primera variante de su marca personal. Se expuso y se vendió en la sala de arte Alcolea de Madrid, cuya exposición se inauguró el 14-11-1989

23 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XII-XIX*. Carmona, 2001, p. 418, fig. 147, cat. nº 307. Dorada, mide 25,5 x 18,5 cm. Forma parte de un juego de vinajeras, pero los jarritos fueron realizados en Córdoba por Damián de Castro, por lo que no pertenecen al mismo conjunto.

Del conjunto de piezas de vajilla, de clara inspiración francesa, que realizó para el marqués de Villena y duque de Escalona, se conservan numerosas obras que podemos datar en torno a 1747/1754, ya que unas fueron contrastadas por el marcador de villa Francisco Beltrán de la Cueva (1742-1754) y otras por el marcador de corte Lorenzo González Morano (1747-1755). Entre ellas está una **mancerina** con pocillo formado por cerco superior de doce lóbulos sostenido por cuatro soportes abalaustrados calados, plato con dieciséis lóbulos en el borde y escudo heráldico grabado en el asiento, que se halla en el Museo de Historia de Madrid[24]. De aspecto muy parecido al plato de la anterior mancerina aparecieron en 2015 en el comercio dos **platos trincheros** con las mismas marcas y escudo heráldico (lám. 1), lo que demuestra que también pertenecieron a la antigua vajilla del marqués de Villena y duque de Escalona[25].



LÁMINA 1. *Plato trinchero (1742-1754). Colección particular*.

24 F.A. MARTIN, *Catálogo de la plata. Museo…* ob. cit., p. 48. Mide 11 cm de altura, 19 cm de diámetro del plato y 8 cm de diámetro del pocillo; marcas en el reverso del plato: escudo coronado con osa y madroño, 42/BLN y J/S·F, es decir, la primera variante de su marca personal; y escudo en el asiento del plato: dos calderos y bordura de calderos con corona ducal.

25 Quoniam Subasta Online. 2015. Miden 23 cm de diámetro; pesan 1089,5 gramos los dos juntos; marcas en el reverso del borde: escudo coronado con osa y madroño, 42/BELN (E y L fundidas) y J/S·F, es decir, la primera variante de su marca personal; y escudo en la orilla: dos calderos y bordura de calderos con corona ducal.

Quizás también pertenecieron a la vajilla del mencionado noble las dos **bandejas** realizadas entre 1742 y 1754 que se hallan en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Peña de Francia de la población tinerfeña de Puerto de la Cruz[26].

En la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid se encuentra un **plato de entrada** de contornos, de tipo rectangular, que tiene grabado en el asiento el escudo de armas del citado marqués, y aunque solamente muestra las marcas de corte y la personal del marcador Lorenzo González Morano, quien actuó como tal entre 1747 y 1755, es muy probable que lo hiciera San Fauri en dicho periodo, como propuso Cruz Valdovinos[27].

Como platero real hizo entre 1750 y 1762 los **cálices limosneros** correspondientes a este período, de los que se han dado a conocer una quincena, pero solo están marcados los correspondientes a 1750 y 1751, pues el resto carecen de marcas. Por otro lado, cabe indicar que todos están dorados y siguen un mismo modelo consistente en tener copa acampanada con baquetón a media altura; inicio del astil con doble cuerpo troncocónico (invertido el superior); nudo de jarrón; gollete reducido a una escocia; y pie con un primer cuerpo troncocónico, seguido de otro convexo, para terminar en peana cilíndrica saliente. Con este tipo sienta las bases para los que José de Alarcón hará a partir de 1763, aunque este platero no pondrá baquetón en la copa. A 1750 pertenece el ejemplar que se halla en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Etreros (Segovia)[28]. En el Museo de Santa Cruz de Toledo se conserva uno de 1751 que es propiedad de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de dicha ciudad[29]. La iglesia de San Andrés de Encinasola (Huelva) cuenta con un ejemplar de 1752[30]. La parroquial de Bercial (Segovia) tiene uno de 1754[31]; y el convento de madres carmelitas descalzas de Vélez Málaga posee otro de este mismo año[32]. En

---

26 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, p. 304. El autor transcribió las marcas como escudo coronado del oso y madroño, 42/BEN y J./S.E, pero suponemos que debe de tratarse de: escudo coronado con osa y madroño, 42/BELN (E y L fundidas) y J/S·F, es decir, la primera variante de su marca personal; además indicó que tienen escudo marquesal, quizás el del marqués de Villena.

27 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata…* ob. cit., pp. 284-285. Mide 3 cm de altura, 27,5 cm de longitud y 21 cm de anchura; marcas en el borde del reverso: castillo y MORA/47; escudo en el asiento: dos calderos y bordura de calderos con corona ducal.

28 F.J. MONTALVO MARTÍN, "Cálices limosneros regios conservados en la diócesis de Segovia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006.* Murcia, 2006, pp. 478-479; lám. 3. Mide 26,8 x 16 x 8 cm; marcas en la peana cilíndrica del pie: escudo coronado con osa y madroño, 42/BELN (E y L fundidas) y J/S·F, es decir, la primera variante de su marca personal.

29 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación…" ob. cit., p. 97. M. REVUELTA TUBINO, *Museo de Santa Cruz*. Ciudad Real, 1987. Vol. II, pp. 62-63. Mide 27 x 16,5 cm; las marcas son: escudo coronado con osa y madroño, 42/BELN (E y L fundidas) y J/S·F, es decir, la primera variante de su marca personal.

30 C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980. Vol. I, pp. 163, 379 y 483; fig. 141. Vol. II, p. 110. Mide 26 x 16 x 8 cm; sin marcas.

31 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 478. Mide 26,7 x 16 x 8,2 cm; sin marcas.

32 J. TEMBOURY ÁLVAREZ, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1954, pp. 236-237. Mide 28 x 16 cm; sin marcas.

1755 realizó el ejemplar de la parroquia de Escalona (Toledo)[33]. De 1756 son el de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Olmedillas (Guadalajara)[34]; el de la iglesia de San Felipe Neri de Cádiz[35]; y el del convento de madres capuchinas de Huesca[36]. A 1757 corresponden el de la parroquia de Santo Tomé de Toledo[37]; y el de la iglesia parroquial de Santa Olalla (Toledo)[38]. En la iglesia de Canales de la Sierra (La Rioja) hay un ejemplar de 1758[39]. La colegiata de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina (Toledo) tiene dos ejemplares de 1760[40]. El convento de dominicas de Jesús María de Toledo alberga uno de 1760[41]. La catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz) custodia uno de 1762[42]. Al parecer en el convento de carmelitas de Yepes (Toledo) hay uno de 1766, pero debe de tratarse de un error de fecha, pues desde 1763 ya estaba haciendo los cálices limosneros José de Alarcón[43].

Entre 1755 y 1759 hizo el **tintero** y la **salvadera** del Museo de Historia de Madrid que presentan grabadas las armas de la villa en el cuerpo de ambas piezas[44]. En esta misma época labró una **palangana** (lám. 2) de colección particular, que se da a conocer ahora por primera vez[45]. Probablemente en la fase intermedia de dicho período realizó la **custodia de sol** de la iglesia de San Martín de Madrid, ya que muestra la segunda variante de su marca personal[46].

---

33 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación…" ob. cit., p. 97. Sin marcas.

34 N. ESTEBAN LÓPEZ, "Piezas limosneras en Guadalajara". *Cuadernos de Etnología de Guadalajara* nº 29 (1997), pp. 388-389 y 393; nº. 1. Mide 27 x 16,6 x 8,2 cm; sin marcas.

35 M. MORENO PUPPO, *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz.* Cádiz, 1986. Vol. II, p. 30; nº 37. Mide 27 cm de altura; sin marcas.

36 A. y J. NAVAL MAS, *Inventario de la ciudad de Huesca y su partido judicial*. Madrid, 1980, p. 144. No indica las medidas; sin marcas.

37 P. NIEVA SOTO, ob. cit., p. 1032. Sin marcas.

38 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación…" ob. cit., p. 97. Sin marcas.

39 J.G. MOYA VALGAÑÓN y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia.* Madrid, 1975. Vol. I, p. 268. No indica las medidas y tampoco dice si tiene marcas.

40 M. PÉREZ GRANDE, *La platería en la Colegiata de Talavera de la Reina.* Toledo, 1985, pp. 119-120; fig. 53. Miden 26 x 15,5 x 8,4 cm; sin marcas.

41 M. REVUELTA TUBINO y otros, *Inventario artístico de la provincia de Toledo.* Madrid, 1983. Vol. I, p. 161. No indica las medidas y tampoco dice si tiene marcas.

42 P. NIEVA SOTO, ob. cit., Vol. I, pp. 449-450 y 656, nº 60. Vol. II, p. 1032. Mide 28 x 16,3 x 8,2 cm; sin marcas.

43 Ibidem, Vol. II, ob. cit., p. 1032.

44 F.A. MARTIN, *Catálogo de la plata. Museo…* ob. cit., p. 47. Marcas en el reverso del tintero: castillo y J/S·F, es decir, la primera variante de San Faurí. Actualmente ambas piezas están formando parte de una escribanía marcada en Madrid en 1790, aunque no se puede identificar al artífice pues su marca personal aparece frustra, pero es obvio que no forman juego, a pesar de que tengan el mismo número de inventario (17846).

45 Mide 36,8 x 27,2 x 5,4 cm; marcas en el reverso del borde: escudo coronado con osa y madroño, 54/NIE/VA y J/S·F, es decir, la primera variante personal; burilada larga, estrecha y casi recta junto a las marcas; pesa 757 gramos.

46 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 127. Mide 65 cm de altura, 26,5 x 20,5 cm del pie y 32,5 cm de diámetro del sol; el marcaje muestra escudo coronado con osa y madroño, 54/NIE/VA, J/SF y VI, es decir, la segunda variante de su marca personal.



LÁMINA 2. *Palangana (1755-1759). Colección particular.*

Con la tercera variante de la marca personal de San Faurí se conservan unos **cubiertos** en colección privada[47], un **cáliz** de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de La Granja de San Ildefonso (Segovia)[48] y la **custodia de sol** de la parroquia de Berzosa de Lozoya (Madrid)[49], realizadas quizás en la etapa final del período comprendido entre 1755 y 1761.

La cuarta variante de su marca personal aparece en varias piezas labradas asimismo entre 1755 y 1761, probablemente más cerca de la segunda fecha, como el mag-

47 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 158; nº 614. Marcas en el mango: escudo coronado con osa y madroño, 54/NIE/VA y J/SF/I, es decir, la tercera variante de su marca personal.

48 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX.* Madrid, 1985, p. 445. Mide 23,5 cm de altura, 14,5 cm de diámetro del pie y 7,7 cm de diámetro de copa; marcas en el zócalo del pie: escudo coronado con osa y madroño, 54/NIE/VA y J/SF/I; en la zona alta del pie presenta grabada la siguiente inscripción: *Rl Parroquia de Sta Maria del Rosario.* La autora propuso que la marca personal de San Faurí es J/S.F, pero nosotros opinamos que se trata de J/SF/I, pues aunque está un poco frustra parece reproducir el dibujo de la tercera variante.

49 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento…* ob. cit., pp. 152-153. Mide 39 cm de altura, 20 x 15,2 cm el pie y 22 cm de diámetro del sol; marcas en el zócalo: escudo coronado con osa y madroño, 54/NIE/VA y J/SF/I, es decir, la tercera variante de su marca personal.

nífico **juego de sacras** de la colegiata de Escalona (Toledo)[50]. A esta misma época pertenecen varias piezas de la vajilla que hizo para el duque de Frías, como los treinta y cuatro **platos trincheros** que pasaron por el comercio madrileño[51]; la pareja de **salvas** con pie y plato de contornos, asimismo en el mercado de antigüedades[52]; los cuatro **saleros** sin tapa, pero con sus cucharitas y cuenco dorados, de la colección C. Y.[53]; y dos **soperas** espléndidas[54].

Al período comprendido entre 1762 y 1764 corresponden una **escribanía** de colección particular[55]; dos **candelabros** de la antigua colección Ortiz-Patiño que se subastaron en 2002 en Londres[56]; dos **platos trincheros**[57] y una **salvilla**[58] en el comercio madrileño.

En 1766 ejecutó una **salva** (lám. 3) de plato circular de contornos con seis segmentos de tipo conopial y tres patas de volutas sinuosas con doble estría acanalada en vertical, que actualmente se halla en Francisco Escudero Anticuarios[59].

---

50 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 127.

51 Subasta Durán. 22-3-1979; lotes nº 86, 87, 88 y 89. Miden 26 cm de diámetro; pesan 525, 533, 534 gr., etc.

52 T. MALDONADO NIETO y A. MONTUENGA BARREIRA, *Plata Espanyola des del segle XV al XIX*. Barcelona 1980, p. 44; nº 27. Miden 8 cm de altura y 25,5 cm de diámetro cada una; pesan 1160 gramos una y 900 gramos la otra; escudo en el asiento y pie de ambas: dos lobos pasantes puestos en palo y bordura de aspas con corona ducal; y las letras P. C. B. grabadas junto al escudo; el marcaje muestra escudo coronado con osa y madroño, 54/NIE/VA y J/S·F/I, es decir, la cuarta variante de San Faurí. No obstante, la más pequeña fue subastada en la sala Balclis de Barcelona el 24 de octubre de 2012, con el lote nº 791.

53 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación…" ob. cit., pp. 89 y 99; fig. 1. Miden 6 x 5 cm el cuenco y 7,3 x 6,3 cm la base, y las cucharitas 5,2 cm de longitud y 1,4 cm de diámetro del cuenco; tienen escudo grabado en todos: dos lobos pasantes puestos en palo y bordura de aspas con corona ducal; y en uno las letras P. C. B.; el marcaje muestra escudo coronado con osa y madroño, 54/NIE/VA y J/S·F/I, es decir, la cuarta variante; y muchas buriladas en el reverso.

54 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., pp. 157 y 356, nº 612. Miden 30 cm de altura, 44 cm de longitud y 22 cm de anchura; pesan 7.660 gramos en total; como en las piezas anteriores presenta escudo en el cuerpo de ambas; las marcas son: escudo coronado con osa y madroño sobre 54, 54/NIE/VA y J·B/SFI/54, aunque es probable que se trate de un error de transcripción, pues no se publica fotografía, sino dibujos, de tal manera que quizás tengan las mismas marcas que las obras anteriores: escudo coronado con osa y madroño, 54/NIE/VA y J/S·F/I, es decir, la cuarta variante.

55 Ibídem, p. 158, nº 621. Presenta las siguientes marcas: escudo coronado con osa y madroño sobre 62, 62/NIE/.. y J/S·F/I, es decir, la cuarta variante de su marca personal.

56 Christie's. London. 19-11-2002; lote nº 16. Miden 50,2 cm de altura; pesan 5.645 gramos; se vendieron en 31.070 libras esterlinas; la marca personal de San Fauri aparece acompañada de las de corte: M coronada sobre 62 y 62/MEL/CON. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata…* ob. cit., p. 284.

57 Alcalá Subastas. Madrid. 1-12-2011; lote nº 725. Miden 25 cm de diámetro; pesan 1.000 gramos la pareja; con escudo condal grabado en la orilla.

58 Subastas Ansorena. Madrid. 8-3-2012; lote nº 888. Mide 22,5 x 18 cm; pesa 320 gramos; en el asiento muestra grabadas en letras inglesas las iniciales C A cruzadas.

59 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal.* Madrid, 1992, pp. 232-233, nº 1. Mide 42,5 cm de diámetro y 5,2 cm de altura; pesa 1.815 gramos; marcas en el borde del reverso: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 66, y J/S·F/I, es decir, la cuarta variante; buriladas por toda la pieza; e inscripción en el reverso: AP.º.



LÁMINA 3. *Salva. 1766. Francisco Escudero Anticuarios.*

El **recado de vinagreras** de la colección del conde de Orgaz fue realizado entre 1762 y 1764, pero presenta una marca distinta a las anteriores, en donde muestra una corona por encima de las letras J/FI. Se trata de la quinta variante. La presencia de la corona quizás sea el reflejo de su actividad como platero real, para distinguirla de otras marcas[60].

Entre 1762 y 1764 hizo ocho **platos trincheros** que se vendieron en julio de 2013 en subasta madrileña usando la sexta variante de su marca personal[61]. Empleando asimismo la sexta variante de su marca, pero realizada en 1773, como demuestran las marcas de villa y corte de Madrid, se conserva un **servicio de mesa** en colección particular[62].

La última obra conocida de San Faurí es una **salvilla** de 1777 que se halla en colección particular[63].

60 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación…" ob. cit., pp. 95 y 100; fig. 5.

61 Subastas Fernando Durán. Madrid. 4-7-2013; lote nº 1673. Miden 24 cm de diámetro; pesan 3.915 gramos en total; su marca personal es: J·B·/SFI/64, es decir, la sexta variante; presenta grabadas las letras E. E.

62 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española…* ob. cit., p. 160, nº 637. Muestra las siguientes marcas: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 73, y J·B·/SFI/64, es decir, la sexta variante de su marca personal; presenta grabadas las letras E. E, por lo que es probable que esté relacionado con los ocho platos anteriores subastados en 2013.

63 Ibídem, p. 160, nº 641. Presenta las siguientes marcas: escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 77, y J/FS, pero no se publica fotografía, sino dibujos incompletos, por lo que debe de tratarse de la sexta variante (J·B·/SFI/64).

El templete de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos y su realizador Epitacio Garavito

ING. JUAN CARLOS OCHOA CELESTINO
DR. RICARDO CRUZALEY HERRERA
Orfebres e Investigadores Independientes

Grande es en México la devoción y veneración que a lo largo del tiempo, desde los primeros años del encuentro entre las culturas originales indígenas y la española, es la que se le manifiesta a la Virgen María bajo un sin número de advocaciones, la gran mayoría de ellas de raíces europeas, pero la advocación más relevante de todas por incluir en su apariencia rasgos físicos y el color de la piel de las poblaciones indígenas locales es sin lugar a dudas la Virgen de Guadalupe que hasta la actualidad y desde 1531 en que se aparece al indio Juan Diego en el cerro del Tepeyac, sigue recibiendo muestras de amor de millones de devotos en su santuario de la Ciudad de México, el cual se ha convertido en el santuario mariano más visitado del mundo.

Además de esta mencionada advocación mariana, existe otra de gran importancia, conocida como Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, en el actual estado de Jalisco, población que antiguamente pertenecía al Obispado de Guadalajara en los territorios de la Audiencia de la Nueva Galicia y de la cual documentalmente se tiene referencia desde el año de 1668. Es en un documento que consiste en la petición por parte del obispo de Guadalajara, don Francisco Verdín de Molina (1666-1672), al capellán del templo de la Virgen de San Juan, el presbítero Juan Contreras Fuente, para que de manera notariada reúna la información que tenga del origen de la imagen de la Virgen y del primer milagro que se le atribuye, pues las disposiciones emanadas del Concilio de Trento[1], en su capítulo 25, exigían una cuidadosa investigación que sustentara la promoción a cualquier devoción. En el cumplimiento de esta orden, el capellán, hace referencia que con anterioridad, en el año de 1634, había

1 J.E. GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, *El primer milagro, contado por los testigos de 1623*. San Juan de los Lagos, 2015, pp. 3-5.

juntado y enviado un informe sobre el mismo tema al entonces obispo de Guadalajara, don Leonel de Cervantes Carvajal (1631-1636).

Diremos pues que a partir del primer milagro ampliamente conocido por los habitantes de la Villa de San Juan Mezquititlán, en el año de 1623, y divulgado tal acontecimiento por los mismos vecinos ocasionó una afluencia creciente de personas venidas desde otras poblaciones y regiones cercanas a San Juan, deseosas de conocer sobre el asunto y a la imagen que lo había realizado, con lo que poco a poco fue extendiendo su fama. Ello hizo que la primera capilla que se le construyera fuera insuficiente al ser pequeña y de adobe, por lo cual desde 1653 por disposición del obispo Juan Ruiz Colmenero (1646-1663) se inició la construcción del nuevo templo, en donde recibiría la veneración de sus devotos hasta el año de 1769, en el que es trasladada a un templo mayor que es su actual recinto[2], el cual fue engalanado y dotado de todos los elementos necesarios para la celebración del culto, pero principalmente se favoreció a los peregrinos que siguieron llegando y aumentando en número desde lugares diversos siendo en un principio Zacatecas, Aguascalientes y la Villa de León , que con el paso del tiempo y a raíz de los movimientos migrantes de la zona de los Altos de Jalisco, donde se encuentra enclavado San Juan, la devoción se ha extendido más allá de la frontera norte del país hasta los Estados Unidos, lo que ha convertido a esta pequeña imagen de la Inmaculada Concepción elaborada con caña y pasta de maíz en el siglo XVI -depositada al cuidado de los indígenas de ese sitio por los misioneros franciscanos Fray Antonio de Segovia y Fray Miguel de Bolonia hacia el año de 1542 que iniciaban la ardua tarea de la evangelización de las tierras de la Nueva Galicia- en la imagen mariana cuya devoción y la afluencia de peregrinos a su santuario es solo superada por la antes mencionada devoción a la Virgen de Guadalupe de la Ciudad de México.

Como varios de los recintos religiosos donde se veneran imágenes marianas de larga historia, el último templo construido y actual Santuario de la Virgen de San Juan de los Lagos cambió sus elementos decorativos, altares y retablos con el paso del tiempo, pues su fastuoso retablo barroco del siglo XVIII, del cual solo se conserva el diseño en lienzo, fue retirado en los primeros años de la década de los años 30 del siglo XIX y en cuyo nicho central se encontraba un baldaquín de plata, posiblemente el que fue donado antes de 1712 por el obispo de Guadalajara don Diego Camacho y Ávila (1708-1712). La catedral de Guadalajara para esos años del siglo XIX ya había transformado su interior, eliminando su decoración barroca y ajustándose a los cánones del gusto neoclásico, habiendo iniciado su transformación el año de 1807 cuando el Obispo Juan Ruiz y Cabañas había mandado bajar de la bóveda del altar principal la enorme lámpara de plata, obra de transición realizada por José Pantaleón Toscano[3], para

2 J.E. GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, *Nuestra Señora de san Juan, una historia para el Pueblo*. San Juan de los Lagos, 2015, p 18.

3 Para mayores datos ver: J.C. OCHOA CELESTINO y R. CRUZALEY HERRERA, "José Pantaleón Toscano y la lámpara mayor de la catedral de Guadalajara", en G. de VASCONCELOS, J. PANIAGUA y N. SALAZAR (coords.), *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. Lisboa, 2014, pp. 205-234.

donarla a Fernando VII; con lo cual el ejemplo se extendería a todas las parroquias y templos de la diócesis. San Juan de los Lagos no será la excepción y comienza transformando los retablos del crucero durante la segunda década del siglo XIX en neoclásicos y posteriormente centrarse en su retablo principal, el que posiblemente se encontraba ya en malas condiciones de mantenimiento, pues así lo manifiesta en mayo de 1827 quien fuera señor cura del templo, el padre Clemente de Sanroman, cuando solicita al Gobernador[4] de la diócesis que se encontraba en sede vacante: "*gastar lo poco que vaya cayendo de fábrica en asegurar la Iglesia y habilitarla de lo más necesario*".

Sabemos que se elaboró un proyecto para la renovación del retablo, pero aún está en proceso de catalogación el Archivo Histórico de la Basílica de San Juan de los Lagos, por lo que apenas estamos conociendo algunos datos ciertos sobre el diseño del retablo de estilo neoclásico que se fabricó, así como el autor o autores de dicho proyecto, sin embargo podemos adelantar que el proyecto incluía como elemento central y que dominaría todo el retablo, un gran nicho con un arco de medio en el muro testero, en el que se instaló un templete de plata resguardado con vidrieras, en cuyo interior estaría colocada la pequeña imagen de la Virgen con su peana de plata sobre una base a manera de grada también de plata. El sentido de colocar el templete resguardado por el nicho se justifica pues del otro lado del muro se encontraba el camarín de la Virgen en donde se guardaban sus vestidos y sus alhajas que los fieles con el paso del tiempo habían ido donando, siendo además el lugar en donde se le cambiaba la indumentaria o se reservaba.

El retablo principal neoclásico que sustituyó al barroco de madera tallada y dorada con esculturas estofadas, tenía un diseño sobrio en donde el punto central estaba dado por el templete de plata del que estamos tratando (lám. 1[5]). El retablo realizado en cantería y su terminado aplanado, enyesado, pintado con las molduras y elementos sobredorados, está compuesto por dos niveles sobrepuestos arrancando el primero de una alta predela que presenta en alto relieve, un grupo de pequeños angelitos sosteniendo elementos que hacen alusión a la letanía lauretana, esto en los extremos laterales, mientras que la calle central estaba ocupada por el altar que mediante varias gradas escalonadas ascendía hasta la parte inferior del nicho en que se asienta el templete. De las tres calles verticales, las laterales tienen un par de grandes columnas de capiteles compuestos y fustes lisos, que sostienen un entablamento corrido cuyo friso se adorna de roleos vegetales y sus salientes sostienen una pirámide truncada de perfil cóncavo decorada con elementos vegetales, la cual sirve de peana a las esculturas en madera de san José y de san Juan el Bautista. Entre las columnas que forman las calles laterales se enmarcan las expresivas esculturas también en madera policromada de san Joaquín del lado derecho y santa Ana del lado izquierdo del nicho central.

4 Archivo Histórico del Arzobispado de Guadalajara (en adelante AHAG). Sección Gobierno, Serie Parroquias, caja 3, exp. 1, f. 1.

5 AHAG. Fotografía del retablo mayor de la Basílica de San Juan de los Lagos, 1900.



LÁMINA 1. *Santuario de Nuestra Señora de san Juan de los Lagos, Jalisco. RETABLO MAYOR (AHAG, 1883-1900, Expediente San Juan de los Lagos).*

El cuerpo superior del retablo tiene forma de un arco peraltado que se continúa hacia abajo marcando el límite externo del retablo mediante una línea de casetones con grandes flores centrales. En la parte central está la representación pictórica de Dios Padre y Jesucristo, recibiendo a la Virgen María en el momento de su Asunción[6], que en este caso es una escultura en madera policromada, con una ráfaga dorada y acompañada de varios angelitos; una talla del Espíritu Santo observa la escena desde lo alto, de donde penden dos guirnaldas vegetales.

El templete es una estructura muy sobria de láminas lisas de plata recubriendo una armazón de madera (lám. 2). Su planta es cuadrada con salientes en cada esquina, cuya disposición convexa da una apariencia de ser circular, en tanto que los lados del cuadrado son cóncavos. El zócalo tiene las paredes lisas en las salientes que se forman mediante tres tableros hundidos cada uno mientras los lados cóncavos del zócalo presentan estrías convexas, verticales, enmarcadas por una moldura dorada, sobre las salientes se apoyan un par de columnas jónicas de fustes lisos, con sus basas y capiteles sobredorados, que sostienen un entablamento sobre el que se remata cada columna con un jarrón achatado, a manera de lámparas con elementos sobredorados sobrepuestos. Los frisos en las salientes llevan en relieves, dorados querubines con las alas explayas y en la cornisa se intercalan una banda de semiesferas alternando con formas vegetales doradas y una línea de dentellones de plata en su color, sobre esta estructura se apoya una alta y angosta cúpula peraltada dividida en 8 gajos de plata lisa en su color, la cual tiene por colofón asentada en una basa circular y moldurada una nube que envuelve un ovalo con el monograma JHS, entre ráfagas de rayos rectos dorados. El templete desde un inicio contó con los espacios entre las columnas cubiertos por vidrieras, lo que le dio un aspecto ochavado como si de un fanal se tratara. El interior está recubierto también de láminas de plata y la bóveda ochavada de la cúpula presenta un diseño a base de pequeños losanges en cuyo interior lleva flores de lis, en los espacios entre las columnas hay relieves con símbolos de la letanía.

El aspecto del templete que resguarda a la imagen de la Virgen de San Juan, debió de haberse transformado con el paso del tiempo en algunos aspectos, pero sin alterar de manera notoria su propuesta original, pues se cambiaron los cristales primitivos por unos de mayor resistencia para protección de la imagen, en el interior se le adaptó un sistema eléctrico para la iluminación, y se colocó un monograma de la Virgen en la parte alta de la puerta, la cual está a espaldas de la imagen.

El retablo neoclásico sufrió una modificación importante en los años 50 del siglo XX cuando se agregó un hemiciclo de grandes columnas de mármol color salmón, las cuales sostienen un cuarto de esfera en mármol blanco de Carrara cuyo interior está recubierto de mosaico dorado, para lo cual hubo de desplazar el templete hacia adelante quitándolo del nicho que lo contenía y colocando este nuevo elemento entre el templete al que cobija y el retablo, teniendo que adaptar un pequeño puente

6 Esta escultura no formaba parte original del retablo, se colocó el año de 1883 traída desde la ciudad de Querétaro.



LÁMINA 2. *Santuario de Nuestra Señora de san Juan de los Lagos, Jalisco. TEMPLETE DE PLATA.*

desde el camarín hasta el templete. También se cambió el altar y en lugar del primitivo se instaló uno que perteneció a la iglesia italiana de la Porciúncula y que fuera comprado por el entonces obispo de Guadalajara don Francisco Orozco y Jiménez.

Como mencionábamos, el proyecto de renovación del retablo y de la decoración interior del templo de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, se debió de ir realizando paulatinamente y por etapas, pues primero se cambiaron por neoclásicos los retablos del crucero y posteriormente se iniciaron las obras del retablo principal y el templete de plata de manera simultánea. Al parecer se presentaron algunos proyectos, pero el que resultó elegido fue diseñado y dirigido por uno de los arquitectos más controvertidos del primer tercio del siglo XIX en México, el cual se tratará en otro estudio. El trabajo del templete fue encargado a un platero del que solamente conocíamos su nombre, pues nada se sabía de su origen ni de su formación, lo que hemos podido documentar con este estudio. Su nombre fue Epitacio Garavito, y de él pudimos localizar su lugar de nacimiento[7], en Mezquital del Oro, en el actual estado mexicano de Zacatecas, siendo bautizado el 31 de mayo de 1801, su padre era Nicolás Garavito y su madre María Josefa Berdeja. También localizamos que vivió algún tiempo en la población de Yahualica, en donde casó con Clara Mora un 19 de marzo de 1828. Como siempre es prudente conocer con quién o donde se formaron los plateros, sabemos que su padre fue platero así como su abuelo, por lo que seguramente su formación profesional se llevó a cabo en el taller familiar, pero resulta interesante entender que en este caso, y a diferencia de los plateros radicados en ciudades de mayor importancia y población, se trata de plateros cuyo ejercicio y experiencia estaba condicionada por la demanda de trabajos de menor envergadura e importancia, consistente tal vez en realizar pequeñas obras, joyería popular o elementos civiles de acuerdo a las capacidades de la sociedad local, posiblemente muchas reparaciones y ajustes a piezas ya elaboradas. La vida en muchos casos de estos plateros implicaba el desplazarse por distintas villas o ciudades con el fin de ofrecer sus productos, pues la clientela de una villa pequeña, como en esos años lo era Yahualica, seguramente no ofrecía las mejores condiciones económicas ni de desarrollo profesional para ellos; esto lo decimos apoyados en el caso e investigación que realizamos en torno al platero de San Luis Potosi, Juan Ramírez de Cartagena[8].

Existen dos cartas que nos sugieren algunas condiciones para que a Epitacio Garavito se le haya asignado la elaboración del templete, la primera es la anteriormente citada que dirige el padre Sanroman[9] al Gobernador de la diócesis, fechada en 1827, donde informa sobre las condiciones del templo de San Juan y pide además le envíe

---

7 Family search: https://famillysearch.org/search/record/result?count=28&query=%2Bgivenname%3Aepitacio%20%2Bbirth_place%3”mezquital%20del%20oro” (consultado el 10 mayo 2017).

8 Para saber más sobre el platero ver: J.C. OCHOA CELESTINO y R. CRUZALEY HERRERA, “Juan Ramírez de Cartagena y una marca apócrifa del pueblo y real de Minas de San Luis”, en M. GÁMEZ, J. PANIAGUA y N. SALAZAR (coords.), *El Sueño del Dorado. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. Lisboa, 2012, pp. 275-284.

9 AHAG. Ver nota 4.

en su ayuda al Padre Garavito[10], de Yahualica, para atender las confesiones de los fieles. Este padre Filomeno o el otro sacerdote Diego de igual apellido pudieron interceder por el platero ante el Obispo, pues existe una carta, que el recién nombrado obispo de Guadalajara[11] don José Miguel Gordoa (1831-1832) dirige en mayo de 1831 al capellán del templo de San Juan de los Lagos y donde dice: enviarle a Epitacio Garavito, pues él se inclina por dicho maestro para la realización del templete, aunque le gustaría escuchar su opinión, esto luego de haber escuchado puntos de vista de otros peritos. El contar como suponemos con un familiar sacerdote puede ser un referente de consideración para inclinar la decisión del obispo, pues como veremos implicaba que el platero se trasladase a radicar a San Juan de los Lagos[12] para realizar la obra y con este antecedente se tenían ventajas ante cualquier otro maestro completamente desconocido. El dato relevante aquí es que el peso de una carta del obispo inclina la decisión hacia Epitacio Garavito y se concreta la elaboración del templete por éste, como deja constancia el contrato celebrado entre el capellán interino, el presbítero Nicolás Jiménez, y el patrón platero un primero de septiembre de 1831. El dicho contrato no está notariado sino que solo se acordó entre ambas partes y entre los seis puntos que se incluyen destaca el material a utilizar, que es plata con "*golpes*" dorados, estos van a ser en cobre dorado; el precio de plata labrado será de 3 pesos el marco y para el marco de cobre sobredorado será de 23 reales; que será el capellán quien entregue la plata, el cobre y el oro para la realización del trabajo; el trabajo deberá ser de la mayor finura, belleza y economía; además se le pagará al patrón la merma a razón de cinco ochavos por marco, "*siendo ordenanza del gremio de la platería en obras grandes*".

Esta cláusula es por demás interesante, pues en las ordenanzas que estaban vigentes para la ciudad de Guadalajara y en todo caso aplicables a los territorios de la Audiencia de la Nueva Galicia, que fueron publicadas en 1792[13], en ninguna de dichas ordenanzas se toca un tema que trate sobre mermas en trabajos contratados entre un particular y un patrón, por lo que parece que en este sentido sería una condición impuesta por el platero y tal vez sustentada y argumentada de manera falsa ante el capellán que posiblemente desconocía que las ordenanzas no lo contemplaban.

10 Este padre Garavito, llamado Francisco Filomeno Garavito, podría tratarse de un familiar cercano del platero. Sabemos de otro sacerdote llamado Diego Garavito quien en 1815 bautiza en el Sagrario Metropolitano de Guadalajara, a un hijo de Nicolás Garavito, papá del platero Epitacio Garavito y muy posible tío del platero.

11 Archivo Histórico de la Catedral Basílica de San Juan de los Lagos (en adelante AHCBSJ). Recomendación a Epitacio Garavito, 1831, caja 6, carpeta 18.

12 AHCBSJ. Reconocimiento y valúo del atrio y fincas urbanas hecho por Flores, 1832, Inventarios del Santuario, caja 10, carpeta 20.

13 Sobre la publicación de las ordenanzas en Guadalajara ver: J.C. OCHOA CELESTINO Y R. CRUZALEY HERRERA, "Gabriel Fernández y la condición del Gremio de Plateros en la capital de la Nueva Galicia", en J. RIVAS CARMONAS (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 387-402.

Es en esta irregularidad, pero acordada en el contrato, en la que se basará el platero para posteriormente entablar un reclamo sobre adeudo contra el capellán mayor del templo, argumentando que se le debía no solo la merma que existió del material sino también una falta de material que no pudo comprobar. El platero hizo hincapié en que fue por la mala calidad del metal que recibió, pues el metal que se le da por parte del templo fue de obras y ex votos fundidos en la misma casa que se le facilitó al patrón para radicar y trabajar. Cuando se hace la relación de las obras que se ejecutaron en ella, se menciona que se "puso buen herraje para proteger la plata", así como que se compuso un cuarto para fundición. Es en esta propiedad donde se funde la plata que se consideró prudente desbaratar del tesoro del templo para administrársela, también se incluyen en esas partidas un poco más de 78 marcos de plata que eran de "*presentallas*"[14]. En las distintas partidas de la plata suministrada se reportan piezas sueltas que pertenecieron posiblemente a adornos de altares, candeleros, ramilletes, figuras de ángeles, o en ocasiones la plata era administrada en varillas de metal obtenidas de la fundición de piezas. El contrato se firmó el 1 de septiembre y ya para el día 5 de dicho mes, se le estaba proveyendo de metal, y en ocasiones de efectivo. Con el paso del tiempo, también hubo cambio de capellanes, como nos lo demuestra una carta fechada en mayo de 1832, dirigida al Gobernador de la diócesis, don Diego Aranda, que en ese momento se encontraba en sede vacante, y firmada por Juan Francisco Fernández Palos[15], en donde se consulta sobre que hacer: si seguir fundiendo plata del templo o comprarla, pues se le han entregado algo así como mil marcos al platero y parece faltar entre ochocientos y novecientos marcos más.

Las obras y el tiempo transcurren en San Juan como lo demuestra el hecho de bautizarse en San Juan de los Lagos varios hijos de Epitacio Garavito. Para el año de 1833, un 4 de junio, el patrón hace una entrega de material terminado que consiste en varias piezas, tanto del sotobanco, como de la cúpula, molduras y las jarras que rematan sobre las columnas. Se informa de manera indirecta sobre la conclusión de los trabajos y liquidación de la obra para el 25 de noviembre de 1834[16].

Sin embargo, en ese mismo documento hay algunas situaciones que nos indican que la obra no estaba quedando como se esperaba, en cuanto al aspecto pulido y dorado, pues el presbítero Palos le reprocha a Garabito el terminado "*grosero*" de las partes de cobre y le recomienda al capellán José Luis de Alva no entregarle oro al platero, pues cuando él estaba de capellán trató de que no se terminaran los adornos dorados, pues sentía que era un gasto exorbitante para un acabado tan tosco.

En esa liquidación de 1834, el capellán mayor y el platero acuerdan admitir los reclamos justos, nombrando un perito cada uno más un tercero en discordia y dependiendo de sus conclusiones quedar conformes a ellas y llegar a un acuerdo. Por parte del capellán se nombró a Clemente Quezada como mediador, para que reco-

---

14 Presentallas es una ofrenda otorgada a Dios o a algún santo por un favor recibido, conocidas vulgarmente como "ex votos" o "milagros", generalmente realizadas en plata, oro y otros materiales.

15 AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias, año 1832, caja 3, exp. 35, ficha 205, f. 2.

16 AHCBSJ. Problemas de cuentas con Epitacio Garavito. Declaración del Capellán mayor Luis de Ávila, caja 7, carpeta 18.

nociera la cuenta y que independiente del resultado quedaría libre de todo cargo, si se comprometía a limpiar el templete.

Existen otras cartas que el capellán mayor envía a Guadalajara, al Gobernador de la diócesis, para informar sobre el asunto y en donde se expone sus inconformidades y las cuentas que se tienen sobre los gastos, el material invertido y el que se ha entregado ya trabajado por parte del platero y se encuentra que hay un faltante en contra del platero, a pesar de aceptar pagar el cobre y su manufactura. Aquí mencionamos que la Iglesia se había comprometido a entregar todo el material, pero en el caso del cobre, fue Epitacio quien adquirió el metal y lo trabajó.

Pasó el tiempo y el capellán exigía al platero finiquitar el asunto, como lo refiere en su carta al ya para entonces obispo de Guadalajara don Diego Aranda y Carpinteiro, fechada el 10 de febrero de 1840[17], en donde menciona que desde hacía más de un año proponía al platero llegar a un acuerdo, pero el platero daba solo pretextos para sacar ventaja. Hace además referencia a las cantidades que se le habían entregado de plata al patrón, las cuales sumaban en distintas partidas 1643 marcos, de ellos el platero solo había entregado trabajados 1374 marcos, 4 onzas, 2/8; también se habían considerado como merma y se le habían justificado al maestro 107 marcos y 3 onzas, pagándosele como estuvo acordado en el contrato, quedando una diferencia en contra del platero de 161 marcos, ¾ de onza, que el dicho Epitacio quería que se lo consideraran como merma y se le pagaran a razón de 5 ochavas por cada marco, dato este último en que no estaba de acuerdo el capellán. Otro de los puntos en que no concordaban, era en el pago del cobre que el platero había utilizado y al parecer a éste no se lo da el capellán, a quien se le hace caro el precio que pone Garavito, y también comenta que en los adelantos de dinero que recibió el maestro, se le dieron de más 438 pesos, que aún descontando el valor del cobre, quedaría debiendo. Aun todos estos desacuerdos, el capellán le propuso que todo quedaría arreglado si se comprometía a limpiar el templete que ya se encontraba todo ennegrecido, y a pesar de las ventajas que para el platero suponía este arreglo, no dio consentimiento y nada solucionó. En una nueva carta dirigida al obispo el 27 de febrero de 1840[18] el capellán se pregunta por qué el Padre Nicolás Jiménez pudo contratar a este platero tan "*chafallero*" y también sugiere que el platero no puede continuar con en la obra del templete, por dos razones: su inhabilidad y porque esto ya es una "*obra de etiqueta*", con lo que da a entender que es acuerdo cancelado, por lo menos con el platero. Agrega el capellán que para lo que falta -según el platero se requieren unos 1348 marcos más de material-, él ha comprado varios adornos y yardas extranjeros, en la feria de San Juan, que le han salido a muchísimo menor costo.

Recordemos que esta feria fue importantísima por el movimiento económico que generaba y la variedad de productos y mercancías que se podían conseguir, y cuyo origen fue precisamente la fiesta del 8 diciembre, fecha de la Inmaculada Concepción, advocación que tiene la imagen de la Virgen de San Juan.

17 AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias, caja 4, exp. 26, ficha 298.
18 Ibídem, exp. 32, ficha 304.

Las cosas no terminan ahí y para el 16 de marzo de 1840[19], el capellán mayor informa al obispo Aranda de que Epitacio Garavito ha presentado una demanda contra él y debe responder a ella. Para su defensa, el capellán realiza un expediente[20] con testigos juramentados, los cuales dan respuesta a las siguientes preguntas:

1.- Su nombre, edad, estado, oficio.
2.- Si conocen a don Epitacio Garavito, si saben que trabajo realizando el templete de la Virgen y si presenta alguna hermosura dicha obra.
3.- Si saben qué clase de plata se le dio para esta obra, si fue de ley o que piezas.
4.- Que se les pregunte al patrón Vicente Quezada y Gama, que defectos encontró en el dorado de la obra, tanto en las piezas de plata como en las de cobre y lo que éste le objetó a Garavito frente al presbítero Palos.
5.- Que digan don Vicente Quezada, propuesto por mí, don Florentín Celaya, propuesto por el tal Epitacio y don Susano Flores, tercero en discordia, si intentaron concordar y llegar a un acuerdo sobre lo faltante, para finiquitar el asunto entre don Epitacio y el Santuario y cuál fue la respuesta.
6.- Vicente Quezada facultado por mí para finiquitar esto, ampliando la posibilidad de negociación, que resultado obtuvo.

Prácticamente la respuesta de todos los llamados, entre patrones de plateros, comerciantes, maestros concluyen en lo mismo. En primer lugar, todos conocen o saben que el patrón Epitacio fue quien realizó la obra y que dicho trabajo resultó deslucido, que el dorado esta ennegrecido, "*que los caireles*" están deformes, en este caso se refiere a los colgantes que tienen los capiteles jónicos de las 8 columnas; que nada tiene de singular hermosura, todos los convocados coinciden en este tenor. Coinciden igualmente en que la plata que pertenecía al templo y que fue entregada para este trabajo era plata de buena clase y quintada. Sobre el reconocimiento que hicieron de las piezas de cobre que Garavito tenía realizadas, pero no se habían dorado y por lo tanto no estaban entregadas, concluyen que están listas para recibir el dorado e instalarse. Uno de ellos, Florencio Celaya, también patrón de platería, agrega una información que resulta reveladora sobre la falta de pericia u oficio que el platero demuestra y dice al respecto: "*entendiéndose esta baja con relación a cada marco por el principio que lo más de la obra del templete fue pulida con piedra poma*"[21]. Al parecer, ésta es una de las causas por las que hay un faltante importante de plata que Garavito considera como merma, pero que rebasa lo que convencionalmente se aceptaba. La conclusión final de todos estos declarantes, es que se pida un punto de vista a personas inteligentes en Guadalajara.

El asunto termina en la negativa de Garavito de llegar a un acuerdo y se traslada a Guadalajara, con lo que el capellán mayor parece desistir de continuar un pleito

19 Ibídem, exp. 35, ficha 307.
20 AHCBSJ. Declaración Judicial de Testigos de la obra del templete, 27 marzo de 1840.
21 Ibídem.

largo y deja las cosas en ese estado, inclusive los faltantes del templete no se le agregan. Habiendo nosotros revisado físicamente el templete, pudimos observar que en la unión del entablamento con el arranque de la cúpula hay una separación de las placas de plata en la cual se han colocado unos elementos metálicos dorados ya estampados y maquinados para cubrirla, lo que no se percibe desde la ubicación de los espectadores que están muy abajo del nivel del templete, por lo cual tampoco es fácil observarlos. Suponemos que las molduras rectas que dividen la cúpula en gajos, debieron llevar elementos dorados, tal vez en forma de guirnaldas vegetales y radiales que se desprenderían del remate de la cúpula, pues es un elemento presente y frecuentemente utilizado por el diseñador del retablo, del cual hemos mencionado que se está realizando la investigación pertinente para darlo a conocer y que posteriormente cuando eso ocurra ampliaremos este trabajo sobre el templete de plata.

Concluyendo diremos que estamos ante un importante ejemplo en el que un "maestro" platero[22], de una villa periférica o alejada de los importantes centros productores de obras de orfebrería, como serían Guadalajara o la Ciudad de México, se hace de un contrato para realizar el templete de plata, que es el elemento más importante del retablo principal en uno de los santuarios marianos más visitados y venerados del país. Nuestra conclusión se basa en la influencia de familiares del platero, presbíteros mayores cercanos a la mitra que pudieron influir en la toma de decisiones del obispo para que extendiera una recomendación al capellán sobre quién sería conveniente que ejecutara ese proyecto. Y que sin embargo su inexperiencia para la realización de obras de calado fuera de lo convencional diera como resultado un malestar y rechazo del contratante al momento de aceptar la obra, inclusive teniendo que detenerla y suspenderla ante la incapacidad del platero para negociar una salida digna a su persona y trabajo. También hemos de mencionar que esta obra tiene un especial valor por ser una obra, aunque muy tardía, de los mejores momentos de la plenitud neoclásica, que refleja la transición en el uso de materiales, pues en este caso el metal base es la plata, pero los segmentos dorados no son de plata sobredorada sino de cobre sobredorado. Esto repercutía en la economía del trabajo, lo que se pedía desde la firma del contrato, y también en la actualización de las técnicas que en los centros más desarrollados ya se consideraban comunes. El mismo santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos era ya ejemplo de ello, como vemos en una cuenta con fechas desde 1831[23], en donde se liquida un lote de piezas de calamina que se mandaron realizar a la ciudad de México con el maestro platero Andrés Ladrón de Guevara, que consta de frontal, cruz alta, ciriales, bases para ellos, candiles, juegos de ramilletes de varios tamaños, un Cristo, sagrario, y otras obras, todo con un costo de más de veinte y dos mil pesos.

Esta obra por encontrarse en un lugar alejado de la capital y por el tiempo de ajustes y modificaciones que se estaban realizando en la administración pública a

22 Aunque hasta ahora no hayamos podido encontrar el documento que nos diga cuando y donde presentó el examen para acreditar dicho grado.

23 AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias, caja 3, exp. 52, ficha 222.

raíz de la independencia de México, no fue presentada en dependencia oficial que verificara la calidad del material y certificara el pago del impuesto que se debería cubrir. Recordemos que no toda la plata utilizada en su elaboración estaba quintada aunque la iglesia hiciera énfasis en la plata "*buena*" del templo, pues los exvotos prácticamente nunca se quintaban. Ante estas condiciones es lógico suponer que no encontráramos marcaje oficial en la pieza; sería factible encontrar una inscripción que hablara sobre la autoría o tiempo de ejecución de la misma, sin embargo como la obra fue suspendida esto tampoco es posible encontrarlo, sin embargo nuestro platero al hacer entrega de los diferentes elementos metálicos que recubrían la estructura de madera les marcaba grabando el peso de cada uno de ellos, por eso es posible ver grabado en cada sección su peso de metal, pero lo más importante es que en varios sitios del zoclo del templete hemos localizado su marca personal, en donde leemos claramente Eo. Garavito, en recuadro horizontal y rodeado de un contorno dentado, por lo que estamos dando a conocer la marca hasta ahora inédita de este platero (lám. 3).



LÁMINA 3. *EPITACIO GARAVITO. Marca personal inédita.*

Conclusión: en ocasiones tenemos noticias documentales de importantes plateros a los cuales les fueron encargadas obras que desafortunadamente no han sobrevivido, y sin embargo en este caso tratándose de un platero apenas mencionado en alguna publicación que trata sobre el Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, originario de un pequeño pueblo minero como Mezquital del Oro, Zacatecas, cuya formación limitada influyó en el pobre desempeño que tuvo en su única obra conocida, según lo declararon maestros plateros contemporáneos cuando hicieron una revisión directa de la obra, que sin embargo apenas a unos tres años

de que se suspendiera el trabajo, don Benigno Romo[24], distinguido lugareño y alcalde mayor de San Juan -en un documento pedido por diputados del departamento de Aguascalientes, quienes con la intención de anexar a San Juan a Aguascalientes, habían solicitado la información-, menciona esto: "*en el centro del arco del intercolumnio del retablo mayor se halla erguido, sobre gradas, un hermoso y rico templete de orden jónico… cubierto con chapas de plata y doradas a fuego las basas, capiteles y varias molduras*". Con lo cual vemos como esta polémica obra fue generando desde su origen posturas y puntos de vista encontrados, que con el paso del tiempo ha logrado afianzar su permanencia sirviendo de digno marco y protección a la pequeña "Cihualpilli"[25] llegada a estas tierras desde la primera mitad del siglo XVI[26].

24 B. ROMO, *Boletín del Instituto Nacional de Geografía y Estadística de la República Mexicana*. Tomo II. México, 1861, p. 86.

25 "Señora" en lengua náhuatl como le decían los indígenas que la recibieron de los frailes franciscanos.

26 Nuestro agradecimiento especial al Dr. José Everardo López Padilla, responsable del Archivo Histórico de la Catedral Basílica de San Juan de los Lagos por las facilidades y orientación en la consulta del acervo.

Platería en la Real Audiencia de Quito a fines del siglo XVIII: la custodia del Monasterio del Carmen de la Asunción de Cuenca

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Sin duda alguna[1], han sido las exhaustivas e importantes investigaciones del profesor Paniagua Pérez las que han puesto de manifiesto, de una manera sólida, concisa y clara, la firme identidad y personalidad propia del gran taller de platería que tuvo como epicentro a la urbe que fuera sede de la Real Audiencia de Quito[2], la

1 Este trabajo se ha realizado al amparo del proyecto *Decoro, Imagen y Apariencia* (MINECO, HAR 2013-44342-P) y bajo la cobertura del proyecto de la Fundación Barrero para la recuperación del órgano histórico del Monasterio del Carmen de la Asunción de Cuenca y la catalogación y estudio de sus bienes muebles. Todo ello bajo la dirección del Dr. D. Alejandro Massó, de la Real Academia de la Historia, y la colaboración del Dr. D. Víctor Martínez López, miembro, igualmente, de dicho proyecto de la Fundación Barrero. Conste mi agradecimiento y cariño a dichos doctores y amigos por esas muchas mañanas, tardes y noches trabajando en los claustros del citado monasterio. Sea también claro homenaje a D. Enrique Máximo García, que falleció sin poder llegar a ver finalizados los trabajos del órgano.

2 J. PANIAGUA PÉREZ y G.M. GARZÓN MONTENEGRO, *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México, 2000. La relación de los trabajos del Dr. Paniagua que han abordado el mundo de la platería quiteña, y en general de todo el que aconteció en los territorios de la actual República de Ecuador, ocuparía copiosas líneas, que, por otra parte, parecen innecesarias dada la facilidad con la que cualquier interesado en el tema puede acceder a tales publicaciones. Baste, por tanto, recordar, aquellas obras fundamentales: J. PANIAGUA PÉREZ, "Aportaciones al estudio del gremio de plateros quiteños durante los siglos XVI y XVII". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº 70 (1997), pp. 301-323; "Algunas piezas identificadas de la platería quiteña del siglo XVIII". *Anales del Museo de América* nº 4 (1996), pp. 107-118; "Los gremios de plateros en los territorios de la Real Audiencia de Quito", en J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coords.), *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana: siglos XVI-XIX*. León, 2010, pp. 353-372. Particularmente importantes para el caso que abordamos en este trabajo son las exhaustivas investigaciones del propio

actual capital de la República de Ecuador. Ciertamente, y ya desde bien temprano, los plateros asentados en aquellos dominios españoles fueron gestando una arte propio que, aunque próximo, al menos durante el siglo XVI y primera mitad de la centuria siguiente, al desarrollado en otros emporios económicos del Virreinato de Perú, caso de Lima o Cusco, fue encaminándose, desde las décadas centrales del Seiscientos, y de manera decidida, por unos derroteros muy particulares, de pleno cosmopolitismo, que implicaron la concreción de una orfebrería marcada por una idiosincrasia específica[3], capaz de gestar formas y tipologías muy significativas, especialmente en lo que se refiere a las piezas de plata destinadas para el uso litúrgico, llegando a gozar de una encumbrada reputación que la encaminó, con frecuencia, hasta la metrópoli[4]. La notoriedad del gremio quiteño de plateros y su papel preponderante en el contexto económico, social y artístico de la sociedad en la que estaba inserto fue progresivamente a más, en paralelo a la creciente riqueza que la ciudad iba alcanzando, destacando el brillante panorama que se fue abriendo en la ciudad nada más iniciarse el siglo XVIII[5], con todo lo que ello supuso de esplendor para la totalidad de las artes, tal como se puede entrever en la grandiosidad de la arquitectura que manifiesta el Quito dieciochesco o la pujanza y alta calidad de la pintura o escultura barroca que allí se fue definiendo, sobresaliendo nombres como los de los pintores Miguel de Santiago o Manuel de Samaniego o maestros de la talla tan renombrados como Bernardo Legarda o Manuel Chili "Caspicara", auténticos "ideólogos" de aquella escuela de escultura tan célebre ya en su tiempo, incluso más allá de sus propias fronteras naturales[6]. Y a la altura de esas otras artes, el trabajo de los plateros también desplegó todas sus energías, afianzado durante esa centuria su tradicional europeismo, a partir de una habilísima interpretación y esclarecidas pautas, en muchos casos fidedignas, de las novedades y modelos que

---

Paniagua sobre el desarrollo del arte de la plata en el sur de Ecuador, concretamente en la provincia de Azuay, destacando su conocido ensayo *La plata labrada en la Audiencia de Quito (la Provincia del Azuay). Siglos XVI-XIX*. León, 1989 *y El trabajo de la plata en el sur de Ecuador durante el siglo XIX*. León, 1997. De carácter más divulgativo, N.P. MORÁN PROAÑO, "El lucimiento de la Fe. Platería religiosa en Quito", en A. KENNEDY (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVIII-XIX*. Madrid, 2002, pp. 145-162.

3 Esta singularidad de la platería quiteña ya fue planteada hace tiempo por M.V. HERRÁEZ ORTEGA y J. PANIAGUA PÉREZ, "Hacia una tipología de los cálices quiteños. Los cálices de la Merced de Quito". *Cuadernos de Arte Colonial* nº 4 (1988), pp. 107-119. A ese trabajo hay que sumar el más reciente de M.J. MEJÍAS ALVÁREZ, "Custodias quiteñas entre la influencia hispánica y centroeuropea", en *Estudios de artes decorativas. Europa y América, relaciones culturales y artísticas*. Sevilla, 2015, pp. 31-56.

4 Esta cuestión ha sido ampliamente tratada por A. JUSTO ESTEBARANZ, "De Quito a España: envío de obras de arte durante el Barroco". *Laboratorio de Arte* nº 27 (2015), pp. 253-263.

5 J. PANIAGUA PÉREZ, "El arte de la platería como expresión de una mentalidad. Quito en el siglo XVIII", en *Barroco: Actas do II Congresso Internacional*. Oporto, 2003, pp. 259-268.

6 G. PALMER, *Sculpture in the Kingdom of Quito*. Alburquerque, 1987. Recientemente, hay que destacar la contribución de A. JUSTO ESTEBARANZ, "La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados". *Laboratorio de Arte* nº 25 (2013), pp. 455-468. Por otra parte, no hay que olvidar el fundamental trabajo de A. KENNEDY TROYA, "Quito: imágenes e imagineros barrocos", en *Antología de Historia*. Quito, 2000, pp. 109-121.

incorporaban los tratados que iban llegado a esos territorios de ultramar desde los más destacados centros artísticos del viejo continente a través de la manos, fundamentalmente, de los jesuitas, y más concretamente de los miembros de esa orden ignaciana de ascendencia germánica que, desde los grandes centros y colegios que la Compañía fue organizando en los territorios sudamericanos, favorecieron el progreso de ciencias y artes teniendo como espejo a Roma y a las soluciones innovadoras que allí se articulaban[7]. No de otra manera se puede entender, sin obviar tampoco, evidentemente, la propia ascendencia de las modas que llegaban desde la corte madrileña o de otros grandes centros artísticos españoles[8], caso de Sevilla, el

7 Esta cuestión de la contribución de los jesuitas alemanes, ya como artífices ya como educadores, al desarrollo de la orfebrería en los territorios del Virreinato del Perú, y el sello distintito que imprimieron a la misma, fue ya vislumbrada y acotada por V.D. SIERRA, *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispano-América*. Buenos Aires, 1944, pp. 253-265. Igualmente, es imprescindible el trabajo de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Arte y arquitectura de la Compañía de Jesús en América Meridional: apuntes para una investigación”, en M.M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ (coords.), *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Madrid, 2015, pp. 17-31. Y para el caso concreto de la ascendencia germánica y centroeuropea sobre la platería quiteña es preciso reseñar el fundamental trabajo de J. PANIAGUA PÉREZ, “Grabados centroeuropeos para la elaboración de la custodia de San Francisco de Cuenca (Ecuador)”, en J. LÓPEZ-CALO (coord.), *Estudios de Historia del Arte: ofrecidos al Prof. Dr. Ramón Otero Túñez en 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela, 1993, pp. 487-502.

8 Curiosamente, el gran ostensorio de la Compañía de Quito, que llegó a esa ciudad en 1724, poco años después de iniciarse la monumental fachada del templo jesuita, fue un trabajo realizado en Madrid, tal como se detalla en la descripción que incorpora el inventario de los efectos que allí se custodiaban, realizado inmediatamente después del real decreto de expulsión de la orden de San Ignacio de los territorios hispánicos: “*Ítem una custodia con sol, y sobrepuestos de oro, pie y pedestal de plata sobredorada, enjoyada de diamantes y esmeraldas; el sol se compone de una parra con hojas de esmalte verde y diamantes, con treinta y cuatro racimos de grano de diamantes pequeños, veinte y cuatro espigas de diamantes; un cordero con siete sellos de plata cubierto de diamantes; una paloma también de plata, con toda la parte anterior cubierta de diamantes y un brillante en el pecho; una cruz de oro con once diamantes y cinco esmeraldas; dos círculos el uno de diamantes y el otro alternado de diamantes y esmeraldas; lo referido se contiene en el sol; y en el pie y pedestal, se hallan cincuenta y siete sobrepuestos de oro de diversos tamaños, enjoyados de diamantes y esmeraldas, cuatro tachones de esmeraldas de un dedo de diámetro, el uno cuadrado y tres hexágonos. No se pudo hacer juicio del peso por la variedad de materias; pero consta de distinto libro antiguo que hizo presente el hermano procurador Iglesias que la referida custodia, que se fabricó en la Corte de Madrid, se evaluó por aquel contraste en la cantidad de treinta y un mil ochocientos cuatro pesos y cuatro reales, y se transfirió a esta ciudad el año de mil setecientos veinte y cuatro. Queda en su caja de madera forrada en baqueta claveteada de clavos dorados con cerradura y llave*” (F. PIÑAS RUBIO, *Inventario del Colegio Máximo de Quito de la Compañía de Jesús y sus haciendas durante el secuestro el 20 de agosto de 1767*. Quito, 2007, pp. 46-47). La historiografía ecuatoriana ha señalado siempre que el destino de esa custodia fue, tras el proceso de expulsión, la capilla del Palacio Real de Madrid. Aquel templo jesuita quiteño también contó con piezas de origen romano, caso de un relicario ostensorio “*de mas de vara y tercia de alto, con diez y seis estatuas de una sesma y una muestra que señala los días del mes; cuatro óvalos de una ochava de alto, guarnecidos de esmeraldas de diversos tamaños, diamantes y rubíes pequeños; los cuales óvalos incluyen reliquias de santos para todos los días del año; una joya guarnecida de amatistas, topacios, esmeraldas, rubíes y diamantes también con reliquias; y otro cerco guarnecido de las mismas piedras que los óvalos; una corona real y un escudo de armas, con guarnición de dichas piedras en que no se ha podido encontrar ninguna falta. En el libro de gasto de provincia a hojas doscientas setenta y cuatro, se expresa que el valor de dicho relicario (que se fabricó en Roma) inclusos los costos de conducción, fueron cinco mil y doscientos pesos. Está incluido en un cajón forrado en piel colorado con cerraje y llave*” (Ibídem, p. 101).

peso específico de determinados grabados a la hora de componer y diseñar las más espectaculares obras de platería destinadas a los grandes centros espirituales de la ciudad de Quito o de aquellos otros ubicados en la extensa área jurisdiccional de esa Real Audiencia. Una de las imágenes más difundidas fue, sin reservas, tal como evidencia su redundante materialización por los orfebres quiteños, el emblema de la retórica iconografía de ostensorio que bajo el título MAXIMUS IN MAGNUM aparece en el tratado *Mundus Symbolico in Emblematum Universitate* de Filippo Picinelli (1604-ca. 1667)[9], con numerosas ediciones desde su primera impresión en lengua italiana en 1653, pero que, sobre todo, alcanzó una enorme popularidad a partir de su publicación, ya en lengua latina, en la ciudad de Colonia en 1687, conociéndose reimpresiones de dicho volumen, también en imprenta alemana, fechadas en 1715 y 1729. El impacto de esa fuente visual, grabada en la abadía germánica de Wettenhausen y que también se convirtió en seña de identidad de los ostensorios barrocos alemanes y centroeuropeos, se advierte en Quito a lo largo de todo el siglo XVIII, y desde bien temprano, tal como se evidencia en la custodia del convento de San Francisco de la capital ecuatoriana o en la mítica de Riobamba. Sin olvidar, por supuesto, su epígono más espectacular como el acometido por el maestro platero, Sebastián Vinuesa, a lo largo del último tercio de esa centuria, en esas dos obras rococó, prácticamente gemelas, que son los ostensorios de la catedral y el Sagrario de Quito y cuya hechura estuvo auspiciada por dos destacados personajes de la aristocrática sociedad criolla, don Fernando Sánchez de Orellana, marqués de Solanda y entonces deán del templo catedralicio[10], y el rico comerciante don Carlos de Araujo, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento[11].

---

9 Sobre la significación de este grabado en el ámbito de la platería barroca de los virreinatos americanos, véase J.A. DE LEO MARTÍNEZ, “A propósito de la platería oaxaqueña: un estudio desde lo histórico y la forma”, en G. DE VASCONCELOS E SOUSA, J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coords.), *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. León, 2014, pp. 193-204.

10 El encargo de la nueva custodia catedralicia está perfectamente documentado a través de las actas capitulares. Así, en la de 17 de mayo de 1768 se hacía constar la queja del entonces deán, marqués de Solanda, de que la catedral “*se hallaba sin una custodia correspondiente al lustre de ella, cuando las demás iglesias conventuales de esta ciudad gozaban de custodias de tanto esplendor, y habiendo consultado con el Sr. Obispo don Pedro Ponce Carrasco, con el presidente de la Real Audiencia se concluyo se construya y fabrique una custodia correspondiente al hornato y decencia de esta catedral para que en ella este colocado el Divino Sacramento respecto a la que oy se halla no corresponde a una iglesia catedral por ser pequeña asi como por no tener la decencia correspondiente*”. El cabildo hizo suya la demanda del prebendado, ordenando iniciar el proceso de esa empresa artística que contó con una generosa contribución inicial del solicitante, concretada en la entrega de “*una cruz de pectoral con su esposa de diamantes enjoyados en oro y su cadena de lo mismo y otro pectoral de esmeraldas*”. Es ese montante se sumaría con el fin de sufragar la referida obra todo lo perteneciente a los expolios de los obispos Juan Gómez de Frías, Andrés de Paredes y Juan Nieto Polo del Águila, respectivamente. (Archivo Catedral Quito. Libro de Actas Capitulares nº 19, 1764-1783, f. 40).

11 El ostensorio del Sagrario se dio por finalizado en 1786. En 22 de abril de ese año, el prestigioso platero, Sebastián Vinuesa, firmaba recibo por valor de un pago de 2.000 pesos “*que el hermano don Carlos de Araujo me ha entregado por la hechura de la custodia que mando hacer para la capilla del Sagrario haciendo sido el contrato de darme los 2.000 pesos antes empezarse dicha obra,*

Tampoco hay que desdeñar, especialmente en lo que se refiere al gusto por el astil de figura, el peso y autoridad que tuvo el repertorio de láminas, anterior al de Picinelli, ideadas por Giacomo Laurentiani y reunidas bajo el título de *Opere per argentieri et altri* (Roma, 1632), como directa inspiración de ese numeroso grupo de piezas eucarísticas que tuvieron al ángel mancebo como elemento estructural y que se prodigaron, desde mediados del siglo XVII, a uno y otro lado del Atlántico, y al que el taller de Quito no fue en absoluto ajeno[12]. Igualmente, otro testimonio de la permanente innovación y puesta al día de los artífices de la Real Audiencia y el impacto que en sus trabajos tenía lo que acontecía en Europa será la irrebatible huella de los diseños de Giovanni Giardini -compilados en *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì* (Roma, 1714) y que volvería a editarse, años más tarde, ya bajo el título de *Promptuarium Artis Argentaria* (Roma, 1749)[13]- tal como corrobora la custodia del Carmen Alto quiteño[14], cuyo astil es una traducción exacta del grabado Nº 9 que figura en la segunda edición de esa recopilación de modelos concebidos por el orfebre italiano y que todavía no han sido suficientemente valorados en lo que los mismos significaron en el entorno de la platería barroca hispánica, a pesar de que sus ecos son categóricos, no sólo en lo que respecta a los obradores de los virreinatos americanos, sino, también, y como no podía ser otra manera, en los propiamente españoles, caso de la platería valenciana o la que se desarrolla a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII en el contexto territorial del reino de Murcia.

En definitiva, todo ese acervo internacional y de novedades que fue impregnando el arte de la plata que se elaboraba en el Quito borbónico dotó a sus artífices de prestigio y liderazgo a lo largo y ancho de la geografía del nuevo virreinato de Nueva Granada[15], sobresaliendo su ascendencia y presencia en las colecciones y ajuares litúrgicos que se fueron configurando a lo largo del setecientos en las grandes ca-

---

habiendo entrado 1.675 piedras de esmeraldas con unas pocas pastas en el viril, en dicho numero de piezas entraron una esmeralda grande con otras pequeña que salieron del relicario de sacramentar. Entro de plata en dicha custodia 66 marcos y 5 onzas y de oro 285 castellanos" (Archivo Arzobispal Quito. Legajo Cofradías 14, f. 11r).

12 M.M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Giacomo Laurentiani y sus Opero per argentieri el altri", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 59-76. Esa tipología de custodia, inspirada directamente en la portada del repertorio grabado por ese artista italiano, ha sido abordada de manera pormenorizada por M. PÉREZ SÁNCHEZ "La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 399-420.

13 A. LIPINSKY, "Arte orafa a Roma: Giovanni Giardini da Forli". *Arte illustrata* vol. 4, nº 45-46 (1971), pp. 18-34 y A. GONZALEZ PALACIOS, "Giovanni Giardini: new works and new documents". *The Burlington Magazine* vol. 177, nº 1107 (Junio 1995), pp. 367-376.

14 Es posible que esa custodia pudiera responder también al trabajo del maestro Vinuesa, dadas las relaciones estrechas que estableció con aquel cenobio tras profesar su hija, la Madre María Luisa del Santísimo Sacramento. Las vicisitudes históricas de este monasterio en A. PACHECHO BUSTILLOS, *Historia del Convento del Carmen Alto*. Quito, 2000.

15 J. MARTÍNEZ BORRERO, "De lejos y de cerca: miradas sobre la realidad de Quito durante el periodo borbónico". *Kaypunku* vol. 3, nº 2 (Junio 2016), pp. 117-150.

pitales y poblaciones ubicadas en los territorios de la actual Colombia, más allá de su propia consistencia en los núcleos urbanos que estaban ligados directamente a la jurisdicción de la Real Audiencia, caso de la capital del corregimiento de Cuenca, en la actual provincial del Azuay[16]. Y es allí, en esa ciudad austral que fundara en 1557 el baezano, Gil Ramírez de Dávalos, bajo el nombre de Santa Ana de los ríos de Cuenca, donde se establece a partir de 1682, gracias a la protección de don Pedro Pérez Hurtado, comisario de la Santa Cruzada, un monasterio de monjas carmelitas descalzas puesto bajo la advocación de Nuestra Señora de la Asunción, San José y el Ángel Custodio, y que será conocido popularmente hasta nuestro días como el Carmen de la Asunción. La historia del proceso de fundación de ese Carmelo, cuya licencia fue otorgada por real cédula de 25 de noviembre de 1679, firmada en Aranda de Duero[17], y las vicisitudes y acontecimientos que siguieron a la entrada de las primeras religiosas son bien conocidas y han merecido la atención de numerosos investigadores[18], particularmente por el gran conjunto de pintura mural que alberga aquel convento[19], centrado en su refectorio y dependencias contiguas, y que constituye, sin lugar a dudas, uno de los testimonios más elocuentes del esplendor alcanzado por ese monasterio a lo largo de todo el siglo XVIII, en paralelo al progresivo crecimiento y desarrollo de la ciudad, que culminaría[20], ya bajo el reinado de Carlos III, en la erección de un obispado propio y la elevación de la más antigua parroquia de aquella urbe en catedral -con todo lo que ello supuso de renovación de la vieja fábrica renacentista[21]- bajo el patrocinio de la Inmaculada Concepción[22].

Sin embargo, y a pesar de todo lo que se ha escrito, no es mucho lo que se sabe sobre el proceso constructivo del cenobio carmelitano, ubicado en un céntrico emplazamiento, próximo al templo y colegio de la Compañía -donde más tarde se levantaría la llamada catedral nueva- y haciendo esquina a la Plaza de Armas, cuyo

16 Un completo y exhaustivo panorama de la orfebrería en esa provincia es el recogido por J. PANIAGUA PÉREZ, *La plata…* ob. cit.

17 "*Tiene esta republica necesidad de dicha fundacion, asi para su lustre y ejemplo, como tambien por no ser suficiente un solo convento de Nuestra Señora de la Concepción que hay en ella, para las muchas vírgenes que, conforme al crecido numero de vecinos que tiene la ciudad, desean dedicarse al servicio de Nuestro Señor en religion y clausura, y por no tener dicho convento del Carmen y estar los que hay en esta Provincia muy distantes se ven imposibilitadas a corresponder a su vocacion*" (Archivo Monasterio Carmen de la Asunción de Cuenca (Ecuador) -AMCAC-. Legajo s/n, Copia de la Real Cédula).

18 Principalmente habría que destacar la monografía de L. GARCIA, *El Monasterio del Carmen de la Asunción*. Cuenca (Ecuador), 1986.

19 J. MARTÍNEZ BORRERO, *La pintura popular del Carmen: Identidad y cultura en el siglo XVIII*. Cuenca (Ecuador), 1983 y "El paisaje en el arte: Pintura mural y territorios sociales en el siglo XVIII, el Carmen de la Asunción de Cuenca", en *Paisajes Culturales, reflexiones conceptuales y metodológicas*. Quito, 2013, pp. 213-221.

20 J. MARTÍNEZ BORRERO, "Arte y vida cotidiana en Cuenca durante los siglos XVI al XVIII, una cercana relación". *Anales, Revista de la Universidad de Cuenca*, t. 57 (2015), pp. 145-160.

21 El proceso constructivo de ese nuevo templo catedralicio en Archivo General de Indias ES.41091.AGI/23.12.14.45//QUITO,595.

22 La real cédula de erección del obispado de Cuenca, firmada en Aranjuez a 13 de junio de 1779, en *Concordato celebrado entre Su Santidad el Sumo Pontífice Pío IX y el Presidente de la República de Ecuador*. Quito, 1863, pp. 21-29.

núcleo primitivo, las casas principales que les fueron concedidas en la donación fundacional, pronto se vería ampliado con la compra de un solar, en 1689, "*con el fin de cuadrar la posesion del convento y poner el cerramiento*". De hecho, las obras con el fin de adecuar los inmuebles cedidos a la vida en clausura debieron ser inminentes a la llegada de las monjas, pues ya en 1684 el presidente de la Real Audiencia exoneraba de cualquier carga u obligación a Juan Chive y a su hijo, albañiles, "*artífices del monasterio*" para que pudieran dedicarse íntegramente a las labores de su oficio que desarrollaban al servicio de la comunidad carmelitana[23]. A lo largo de las primeras décadas de la centuria siguiente también debieron ir disponiendo la iglesia conventual y la dotación mobiliar, adecuada a las necesidades de la liturgia, de la misma. Así, en 1732, el monasterio solicitaba autorización para la venta de un importante lote de perlas con el fin de destinarlas a la adquisición de un órgano "*por ser alaxa necesaria asi para el adorno de la Iglesia como para la decencia de las fiestas que en este convento se celebran siendo reparable que no ay Carmen en toda la jurisdicción que no tenga órgano*"[24]. Ayudó mucho a que el conjunto monacal adquiriera en un breve espacio de tiempo la monumentalidad y el ornato adecuado, en consonancia al aspecto que iba adueñándose del contexto urbano cuencano, el que fuera elegido como el predilecto, para encauzar las apetencias espirituales y religiosas, de las hijas de lo más selecto de la sociedad civil, destacando la protección que muy pronto dispensó don Antonio Sánchez de Orellana, marqués de Solanda, por la estrecha vinculación familiar que se estableció, a través de sus descendientes femeninas, con el convento carmelitano. Así, habría que destacar nombres como el de la hermana María Josefa Carrillo de los Ríos y Sánchez de Orellana, fallecida en 1771, o el de Sor Gertrudis de San José Sánchez de Orellana y Ríoseco, hija de don Jacinto Sánchez de Orellana y de doña Teresa Rioseco y Romero, que llegó a desempeñar el cargo de priora durante tres trienios[25], correspondiendo a su mandato, según señala la historiografía local, la adquisición de los dos famosos Riscos[26], esas singulares escenografías bele-

23 AMCAC. Legajo s/n.

24 AMCAC. Legajo s/n, *Pertenecientes al órgano y unas perlas donación de don Francisco de Abad*. El órgano ya estaba dispuesto, tal como confirma el testimonio de don José Abad y Carrillo, cura y vicario del pueblo de Girón, en 1733, ascendiendo su coste a 2.600 pesos y empleándose para su financiación los 800 pesos obtenidos de la venta de "*una manillas de perlas finas*". La comunidad se obligó a ir pagando la suma restante "*de la primera dote que hubiese de alguna religiosa que entrase en dicho convento*".

25 Ejerció como priora entre 1770 y 1776, siendo nombrada, nuevamente, en 1779, manteniéndose en el cargo hasta el 30 de julio de 1782. Murió en agosto de 1796, a la edad de 86 años.

26 Todas las publicaciones que se han ocupado de esos dos populares riscos han señalado siempre que su adquisición se realizó en tiempos de Sor Gertrudis de San José. No obstante, el archivo conventual señala la compra de dos riscos "*el uno para el coro y el otro para la sala de recreación*", por valor de 653 pesos, que figura en las cuentas que van desde 1 al 15 de septiembre de 1760, bajo el mandato de la Madre Rosa Agustina de Santa María. Su priorato comprende desde 1754 a 1760 y 1766 a 1769, iniciándose el primero una vez fallecida la Madre Catarina María del Cristo. Era hija de don Pedro Nieto de Rivera y de doña Agueda Bustamante y Pinuela, profesando en el monasterio el 23 de febrero de 1724, a la edad de 25 años. En 1782 todavía ejercía como clavaria. (AMCAC. *Libro de Cargo general de quatro años, tres meses y cinco días del Gobierno de la Reverenda Madre Rosa Agustina de Santa María, que corre desde el día 6 de junio de año pasado de 1756 asta 15 de septiembre de 1760*, s.f.).

nísticas, que tanta popularidad y prestigio han otorgado al monasterio. Ciertamente, ese auxilio de patriciado local, destacando la protección del gobernador, don Juan de Aguirre, hizo factible un lúcido ornato del templo, sin olvidar su salomónica fachada, que debió estar culminado a partir de la década de los treinta, destacando un fastuoso sagrario de madera, con grandes espejos que alternaban el dorado y el color coral, las esculturas de San Joaquín y Santa Ana que se destinaron a la capilla mayor o la corona de plata de la Virgen del Carmen, realizada por un anónimo artífice platero de Cuenca, cuya hechura alcanzó un montante de 100 pesos[27].

Los nuevos gustos y modas que debieron comenzar a imponerse a mediados de la centuria se materializaron en nuevas empresas artísticas que se fueron concretando en el espacio interior de la iglesia. Así, y nada más iniciarse la década de los 60, se acometerán ornatos como el comulgatorio del coro bajo, la pintura del templo, el púlpito y la adquisición de cuadros y esculturas, sin olvidar la obra de plata para la sacristía conventual. En 1764, bajo el gobierno de la Madre Teresa de Jesús, además de coronas y otros aditamentos en metales nobles destinados a engalanar las nuevas imágenes adquiridas, caso de la corona del Niño de la Virgen del Carmen, también se impulsarán la compra de piezas de mayor envergadura, destacando las destinados a las luminarias, tales como ciriales, blandones y bujiarios, que debieron ser acometidos por maestros locales, a las que se sumarían donaciones de bienhechores del monasterio, en particular la llevada a cabo en esa fecha por don Miguel Sánchez, que surtiría de platillos, ampolletas para óleos y vinajeras de plata al ajuar litúrgico[28]. Y a esas iniciativas seguiría bien pronto la del retablo de la capilla mayor, ya siendo priora María Gertrudis de San José, y cuya obra dará comienzo en torno a 1779, una vez que se obtuvo una financiación inicial con la venta del antiguo al pueblo de Azogues por la cantidad de 200 pesos. El coste de la nueva y monumental estructura del presbiterio se relata con pormenor en las cuentas que abarcan hasta 1784, inaugurándose en noviembre de ese año, destacándose, además del propio retablo y su dorado, la adquisición de numerosos espejos, frontales, gradas y velos, por un montante superior, el alcance de toda la obra, a los 9.109 pesos, corriendo buena parte de esa cantidad a expensas de don José Antonio Vallejo[29], natural de la ciudad española de Cartagena, alférez de navío y gobernador de Cuenca en aquellos tiempos. Esa empresa fue paralela a la reconstrucción del coro bajo, bóvedas y la remodelación exterior del monasterio que también conllevó un elevado gasto, concretamente 3.620 pesos[30].

27 AMCAC. *Libro en que se asientan la quenta y razon de los recibos y gastos que hacen en este convento de Nuestra Señora de la Asunción. Año 1699*, s.f.

28 AMCAC. *Libro descargo de los tres años continuos del Gobierno de la Reverenda Madre Teresa de Jesús desde el 1 de septiembre de 1763*, s.f. El coste de la plata labrada adquirida durante ese tiempo ascendió a 67 pesos.

29 Este hidalgo oriundo del reino de Murcia, famoso en su época por su activo y férreo carácter, ocupó el gobierno de la ciudad durante dos mandatos, el primero entre 1776 a 1784 y un segundo que abarcó desde 1786 a 1793. Los sucesos acontecidos durante su gobierno de la capital de Azuay, especialmente sus duros enfrentamientos con el obispo Carrión y Marfil, en F. GONZÁLEZ SUÁREZ, *Historia General de la República de Ecuador*. T. V. Quito, 1890, pp. 310-321.

30 AMCAC. *Libro de cuentas hecho por la Reverenda Madre Gertrudis de San José, 24 de mayo*

Tales inversiones debieron dejar exhaustas las arcas de la comunidad y repercutir, a su vez, en el menoscabo y deterioro que había ido experimentado la propia estructural conventual durante los años de renovación y alhajamiento de la iglesia. También es posible que el aspecto de esta última hiciera ver a las monjas lo anticuado y poco conveniente, en comparación a la grandeza del templo, de las dependencias de la clausura[31]. Una u otra razón, o las dos a la par, llevarían, nada más asumir el cargo de priora la Madre Rosalía de San Luis Gonzaga (1735-1818), en 1790, a poner las miras en una renovación completa del interior monacal. Dicha carmelita, cuencana de nacimiento, formaba parte de unas familias más selectas y aristocráticas del territorio de la Real Audiencia. Hija del general Juan Tello de la Chica y de doña Luisa María Sánchez de Orellana, había ingresado en ese carmelo a una edad muy temprana, tomando el hábito en 1749, por lo que no es de extrañar que alcanzado el gobierno de la casa convirtiera la restauración de la misma en un empeño personal al que vinculó no sólo su opulenta hacienda heredada sino también a toda la nobleza de aquella ciudad. Su ímpetu le movió a escribir a todas las altas instancias del virreinato, civiles y eclesiásticas, incluso a las de la propia metrópoli, con el fin de obtener prerrogativas y auxilios que hicieran posible la rehabilitación del edificio y la adecuación del mismo al rango y esplendor que le correspondía en conformidad a la distinción y renombre del monasterio y al privilegiado estatus de las que allí moraban. Luis Muñoz de Guzmán, presidente de la Audiencia, fue el primero el recibir su petición de ayuda, fechada en 8 de mayo de 1790, transmitiéndole la situación de ruina de la casa "*…el coro esta al caer, las paredes, celdas y oficinas estan al venirse al suelo… vigas corrompidas y lo inutilizado que estan muchas celdas y paredes que acen a la calle estan todas desplomadas y visible riesgo…*" y lo indecoroso que esa situación generaba en la vida cotidiana de las religiosas "*estruchandose unas con otras en piezas y celdas lastimadas y horrorosas*"[32]. También el obispo de Cuenca, don José Marfil y Carrión, era requerido para intermediar y procurar socorros así como para que dicho prelado autorizara, lo antes posible, el proyecto de reedificación que había planteado el arquitecto Juan de Orellana, artífice que muy bien pudiera ser hijo del pintor y muralista del mismo nombre que acometió en las décadas centrales de la centuria las decoración del Monasterio de la Concepción de Cuenca así como la de otras muchas iglesias de la zona, caso de la de Susudel, que ya estudiara hace un tiempo el Dr. Paniagua Pérez[33]. El favor de las autoridades a la causa defendida por la Madre Rosalía, aunque con un poco demora, no tardó en materializarse. Con

de 1779, en que entro en gobierno, s.f.

31 Sí hay constancia que en 1754, siendo priora la Madre Rosalía de Madre de Dios, el carpintero Domingo Guerrero y Figueroa presentaba cuentas, con fecha 5 de enero de ese año, por valor de 3.257 pesos, de "*hacer las casas, renobarlas y en poner puertas y ventanas en madera*" (AMCAC. Legajo s/n, s.f.).

32 AMCAC. *Libro donde constan las cartas muy importantes que dirigio la madre Rosalía de San Luis Gonzaga al Rey, a los Ministros y mas autoridades para obtener permiso y ayuda para la recontruccion del Convento por los años 1790 y siguientes*, s.f.

33 J. PANIAGUA PÉREZ, "Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca (Ecuador)". *Cuadernos de Arte Colonial* nº 7 (1999), pp. 109-128 y "La iglesia de Susudel. Azuay, Ecuador". *Anales del Museo de América* nº 1 (1993), pp. 143-157.

fecha de 28 de mayo de 1793, Carlos IV firmaba en Aranjuez un real privilegio por el que concedía a la comunidad carmelita "*a fin de reparar la ruina que amenaza su convento*" el tributo real que pagaban los indios que trabajaban en las haciendas y fincas propiedad del monasterio. A esa generosa contribución del monarca se le sumó la orden que obligaba a los habitantes de El Tejar a contribuir "*con los ladrillos y tejas necesarias para dichas obras bajo los precios corrientes*" y el mandato que obligaba a que los indígenas del cantón de Baños "*contribuyan con la madera y palizadas de sus montes inmediatos a proporcion de la que sea menester para la refaccion citada, pagandoles su precio acostumbrado*"[34]. A lo largo de toda la década final del siglo se fueron acometiendo las ansiadas obras de claustros y habitaciones, entre ellas la remodelación del refectorio, en las que participaron los maestros José Montes de Oca y Lucas Figueroa, y que debieron culminarse hacia 1799, pues todavía, un año antes, el marqués de la Hormazas comunicaba a la priora una nueva concesión real para acelerar todo ese proceso constructivo que se concretó en la renovación, por dos años más, de los 250 pesos anuales concedidos del producto del ramo de vacantes mayores y menores generadas en los territorios de Quito.

La renovada configuración del monasterio, su adecuación a la alcurnia y gravedad requerida y anhelada, debió generar otras ambiciosas expectativas en la Madre Rosalía que fueron a encauzarse por la consecución de objetos preciosos, también adaptados a las modas y gustos imperantes ya en ese final de centuria, con los que engrandecer la liturgia y con ello, a su vez, demostrar el agradecimiento de la comunidad a la protección divina que había amparado la feliz reconstrucción del carmelo cuencano. No de otra manera se puede entender la apuesta por la consecución de una nueva custodia, la primordial alhaja con que se habría de celebrar el culmen de una empresa ardua y sumamente costosa. Y que esa pieza eucarística fue fruto de la tenacidad personal de la priora, expresivo testimonio de su devoción y conmovedor ejemplo de apego al monasterio, será su deseo de asumir, de manera individual y a costa de su propio peculio -"*sin que hubiese entrado nada del monasterio sino solamente juntado lo que producia mi finquita y un molino que me dejaron mis padres*"[35]-, la totalidad del proceso de su encargo y coste, que canalizó a través de la persona del regidor quiteño, don Mariano Guillermo de Valdivieso. Es evidente que la religiosa buscaba una obra extraordinaria, lo que motivó que se acudiera a la capital de la Audiencia, emporio artístico y cultural más propenso y al tanto, mucho más que la alejada Cuenca, a las soluciones y cambios que llegaban desde México o Lima o, incluso, desde el propio Madrid, sin olvidar las primicias que pudieron ir llegando directamente por maestros emigrados de otras países de Europa y que elegían la urbe equinoccial como el lugar idóneo para su porvenir laboral[36]. Por otra parte, su deseo expreso de que la obra no incorporara ninguna

34 AMCAC. Legajo 35, s.f.

35 AMCAC. *Libro de los gastos del año 1796 hechos por la Reverenda Madre Rosalia de San Luis Gonzaga*, s./f.

36 En el Quito de Carlos IV no hay que olvidar, como bien se ha documentado, la presencia de plateros franceses, caso de Carlos Mogron, oriundo de París, y que en 1794 tenía taller abierto

piedra falsa, sino que fuera ornamentada con esmeraldas, y en un número crecido, más de ochenta, y de la mejor calidad, hacía más factible que esa aspiración, por el propio mercado de materias primas preciosas que se movía en la ciudad de Quito[37], fructificara de la manera más adecuada. A ese crecido número de berilos verdes, la priora también ordenó la adquisición de brillantes y perlas para completar el adorno de la alhaja eucarística. En suma, y añadiendo la plata, oro y hechuras, el desembolso para sufragar esa pieza superó los 5.550 pesos. De todo ello se da buena cuenta en las detalladas facturas presentadas por el artífice elegido para llevar a cabo dicha custodia, el orfebre quiteño, Miguel Martínez. Dicho maestro, del que apenas hay noticias, debió prestar suma atención y esmero a la fabricación del ostensorio que lució, ya en su templo de destino, el 3 de diciembre de 1799, con motivo de la festividad de San Francisco Javier.

Es imposible conocer los motivos que llevaron a depositar la responsabilidad de la custodia para las carmelitas de Cuenca en la persona de ese artífice quiteño, aunque no hay duda, dado el elevado estatus de las personas que había detrás, que debía tratarse de un platero de cierto crédito, tal vez vinculado al taller de Vinuesa, en el que pudo formarse como pudieran delatar algunos débitos que su obra de Cuenca ofrece con respecto al trabajo del maestro que acometió, algunos años antes, las custodias de la catedral y Sagrario. Se sabe que formaba parte, como no podía ser de otra manera, del gremio de la capital, y estaba casado con Antonia Cabeza de Vaca Ramírez[38]. Más conocido es su actividad como insurgente durante los acontecimientos venideros de carácter insurrecto e independentista, llegando a ser tribuno de la plebe, miembro de aquella magistratura creada por la revolución quiteña de 1812[39], que llevaría a los realistas a catalogarlo como "seductor, persona con audacia y entusiasmo sanguinario. Está fugitivo"[40].

---

y con varios oficiales a su cargo. (J. PANIAGUA PÉREZ y G.M. GARZÓN MONTENEGRO, ob. cit., p. 138). El afincamiento de orfebres galos o de maestros europeos en otras artes en la Real Audiencia, ajenos a lo propiamente hispánico, parece que tiene una larga tradición. En 1754, el marqués de Maenza, don Gregorio Matheus y Villamayor, vecino de Quito, tenía a su servicio a Guillermo Fuchen, de oficio platero, además de un relojero, un ebanista y un herrero naturales de Inglaterra (AGI. CONTRATACION, 5496, N.1,R.24).

37 J. PANIAGUA PÉREZ, "Riqueza suntuaria en Quito: algunas consideraciones sobre las joyas con piedras preciosas y perlas en periodo colonial", en G. DE VASCONCELOS E SOUSA, J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coords.), *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*. León, 2014, pp. 301-324.

38 F. JURADO NOBOA, *Plazas y plazuelas de Quito*. Quito, 1989, p. 153.

39 Un buen y reciente estado de la cuestión del proceso insurrecto iniciado en Quito en 1809 es el de M. CONTE DE FORNES BEATRIZ, "La Revolución Quiteña: albores de la Modernidad en Ecuador (1809-1812)", ponencia presentada a las *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 2013, pp. 1-29 (cdsa.aacademica.org/000-010/248.pdf). (Consultado 04/04/2017).

40 L.A. EGUIGUREN, *Guerra separatista: la tentativa de rebelión que concibió el doctor José Mateo Silva, en Lima*. Buenos Aires, 1957, p. 304. Igualmente, hay que señalar los datos que proporciona J. PANIAGUA PÉREZ y G.M. GARZÓN MONTENEGRO, ob. cit., p. 213.

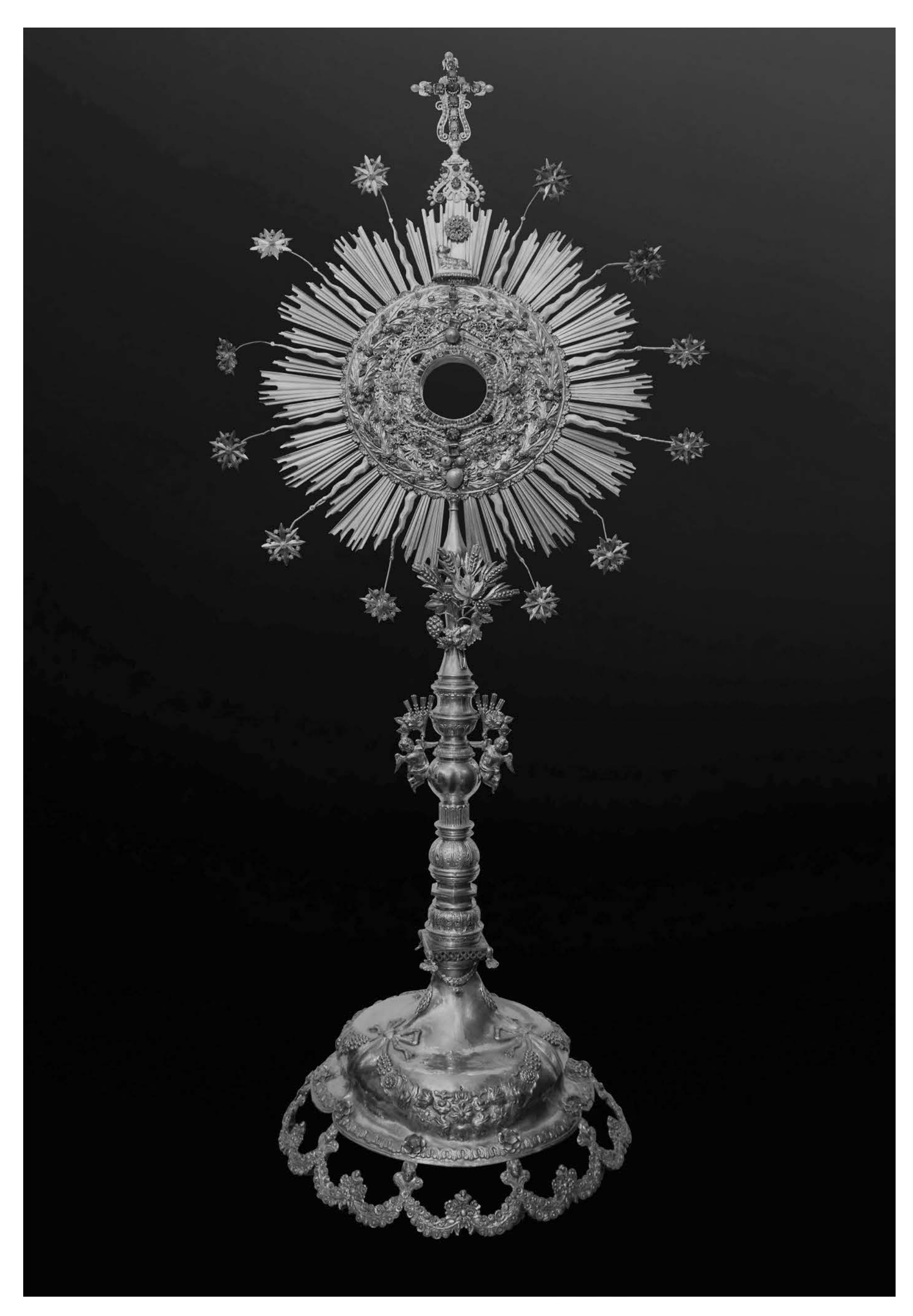


LÁMINA 1. *MIGUEL MARTÍNEZ. Custodia (1799). Monasterio del Carmen de la Asunción. Cuenca (República de Ecuador)*. (Fotografía del Dr. D. Víctor J. Martínez López).

El ostensorio (lám. 1), conservado en las dependencias conventuales, ofrece unas medidas de 129x41 cms., obedeciendo a la tipología de sol, e incorporando una marca, muy deteriorada, que se puede identificar con la propia de Quito, la puerta o edículo columnado[41]. Está concebido bajo una visión frontal, lo que confirmaría su destino preferente en el expositor y dentro de su espacio. Su forma y decoración se decanta, aún manteniendo claras deudas y ecos de las características custodias dieciochescas y rococó, hacia unos postulados más academicistas y contenidos, limitando la habitual exuberancia ornamental a zonas muy concretas, particularmente en torno al viril. No obstante, y a pesar del esfuerzo del autor por adaptarse a las estrictas composiciones neoclásicas, perceptibles, por ejemplo, en la redundancia de cuerpos prismáticos y rectos en el astil, el dinamismo y la preferencia por lo curvo siguen estando presentes. Así, se advierte, por ejemplo, en la base ondulada, contorneada, como era característico en las custodias de Vinuesa, por guirnaldas florales y lazadas -a manera de pedestal-, que también se repiten relevadas sobre la superficie de la base, unidas al pie a través de cabezas de querubines. Ese gusto por lo plástico también se percibe, siguiendo modelos tradicionales que fijaron las platerías toledana y madrileña, inspiradas, a su vez, en el grabado Nº 13 que ofrecía Giardini en su ya citado tratado, en los angelitos, con espigas de trigo, que articulan el sinuoso y abalaustrado astil, apenas decorado, salvo por la sutil presencia de motivos grabados de palmetas y gallones, ingenuos y difusos indicios de un lenguaje de sabor antiquizante que parece querer ser asumido sin mucha convicción y dominio. El sol responde a las peculiaridades propias de la tradición quiteña, tal como ya lo tipificara el profesor Paniagua[42], divido en tres zonas perfectamente determinadas, sobresaliendo la que rodea al viril, de perfil circular, muy potente y profusamente engalanada con motivos grabados de coronas vegetales y encintados que sirven de apoyo al fastuoso despliegue de pedrería, presidido todo por la imagen en altorrelieve del cordero y la consabida cruz. La ráfaga de rayos rectos y biselados a distinta altura entre los que se intercalan otros flameantes finalizados en estrellas de nueve puntas que incorporan diminutas perlas y chispas de brillantes.

La obra reseñada tuvo, nada más llegar a su destino, algunas pequeñas intervenciones, fruto, indiscutiblemente, de los avatares de su traslado desde Quito a Cuenca. Tales arreglos corrieron de la mano del platero local, Andrés Correa (documentado entre 1788-1813)[43], muy vinculado al templo catedralicio cuencano. La primera intervención se centró en rehacer todos los remates estrellados. Más importante fue la segunda, centrada en el sol, que al parecer quebró una noche, fruto de una mala maniobra, al ser retirado del tabernáculo, lo que llevó aparejada su necesaria restauración, aprovechándose la ocasión para sustituir las perlas rotas en el percance e introducir, a su vez, otras nuevas piedras preciosas legadas recientemente al monasterio. El acudir a ese maestro vecino fue fruto de la confianza y conexión que

41 C. ESTERAS MARTÍN, *Marcas de platería Hispanoamericana. Siglos XVI-XX*. Madrid, 1992, p. 159.

42 J. PANIAGUA PÉREZ, *El trabajo de la plata en el sur*… ob. cit., pp. 100-102.

43 Ibídem, p. 54.

las carmelitas tenían con él, además de que debió tratarse de un maestro aventajado y bien posicionado en el ambiente artístico local. No en balde, ya había merecido la confianza de la Madre Rosalía cuando le fueron encargadas, el mismo año del cometido del ostensorio, un número no concretado de mariolas para el altar mayor de la iglesia, así como un juego de vinajeras. La relación profesional se mantuvo ya iniciada la nueva centuria decimonónica, lo que confirma que el artífice complacía las inquietudes de la priora, que siguió encomendándole trabajos de envergadura. El nuevo ostensorio, y la modernidad que en esa obra se hacía visible, reclamaron un ajuar en consonancia, que fue atendido en exclusiva por el citado orfebre. Entre las primeras medidas adoptadas para aumentar el exorno de las ceremonias eucarísticas se tomó la de confeccionar, en 1800, la ejecución de un trono y sitial de plata para la custodia así como varas de plata para el guión y el nuevo palio, empleándose en tales trabajos un monto de 80 marcos de plata por valor de 680 pesos. Dos años más tarde entregaba las mariolas para el camarín de la imagen titular de la patrona de la orden y no mucho después, en 1802, dos faroles de plata piña, que sumaron los 250 pesos. Todavía, el 11 de agosto de 1809, el platero Correa presentaba recibo de la plata recibida para la realización de una cruz de altar, un atril, cuatro mallas y un incensario[44].

44 AMCAC. *Libro de los gastos del año 1796 hechos por la Reverenda Madre Rosalia de San Luis Gonzaga*, s./f.

Hacia una reconstrucción de la historia del gremio de San Eloy de Santiago de Compostela: el siglo XVI

ANA PÉREZ VARELA
Universidad de Santiago de Compostela[1]

Siendo como ha sido Santiago de Compostela a lo largo de la historia, una ciudad ligada irremediablemente a la Catedral que fue su germen, es lógico que ésta haya aglutinado a su alrededor a los principales artistas que la nutrieron de obras. Entre las asociaciones de la estructura reguladora del trabajo artesanal en Compostela, destacó con luz propia a lo largo de los siglos el gremio de San Eloy o gremio de los plateros, ubicado en los locales pertenecientes a la fábrica en la plaza sur de la misma, hoy llamada por ello Platerías. Los plateros compostelanos surtieron de piezas a una ciudad cuajada de iglesias, nacida al calor de una devoción, y a una Catedral que necesitaba autorreafirmarse constantemente como uno de los epicentros de la Cristiandad. Por supuesto, también realizaron personales y numerosas piezas para una constante corriente de peregrinos que deseaban llevarse un recuerdo de la meta espiritual de su camino; así como obras para la clientela civil de la ciudad.

Para esta aproximación de la historia del gremio de san Eloy en Compostela hemos empleado principalmente dos tipos de fuentes. El primer grupo lo constituyen las referencias bibliográficas. Además de las fuentes fundamentales de las que beben

---

1 Contratada predoctoral FPU del Ministerio de Educación. Grupo de Investigación *Iacobus* (GI-USC-1907). Researcher Id: H-7744-2015. ORCID: 0000-0001-7195-1565. Este trabajo está incluido dentro del programa de Consolidación e estruturación. REDES 2016 (ED341D R2016/023) de la Xunta de Galicia; y Proyecto sobre el patrimonio monástico y conventual gallego de la reforma de los Reyes Católicos a la Exclaustración (HAR2016-76097-P) (AEI/FEDER, UE), adscrito al Programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia, subprograma estatal de generación del conocimiento.

prácticamente todos los autores que han escrito sobre gremios en Santiago -como las conocidas obras de López Ferreiro[2], Pérez Constanti[3], o Couselo Bouzas[4]- nos han sido de gran utilidad las publicaciones que analizan históricamente a la sociedad de Santiago y su desarrollo urbano e industrial[5], así como las publicaciones referidas propiamente a la estructura gremial compostelana[6] y más concretamente a los plateros. Entre las últimas, consideramos oportuno destacar especialmente los trabajos de Vila Jato[7], Goy Diz[8], López Vázquez[9], Barral Iglesias[10], Larriba Leira[11], Barrio-

2 A. LÓPEZ FERREIRO, *Fueros municipales de Santiago y su tierra.* Madrid, 1875; e *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, 11 volúmenes. Santiago de Compostela, 1898-1909.

3 P. PÉREZ CONSTANTI, *Notas viejas galicianas*. Santiago de Compostela-Vigo, 1925-1927; y *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII.* Santiago de Compostela, 1930.

4 J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX.* Santiago de Compostela, 1933.

5 Son muchas y queremos citar solamente una brevísima lista imprescindible: J.L. LABRADA, *Descripción económica del reino de Galicia.* Ferrol, 1804; A. EIRAS ROEL, *Santiago de Compostela, 1752: según las respuestas del Catastro de la Ensenada.* Madrid, 1990; R. VILLARES PAZ (dir.), *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia.* Santiago de Compostela, 1988; y X.M. POSE ANTELO, *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX.* Santiago de Compostela, 1992.

6 A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, "Cofradías y gremios de Santiago". *Compostellanum* 31, nº 3-4 (1986), pp. 463-473; B. BARREIRO MALLÓN, "Los gremios compostelanos. Algunos datos y reflexiones", en I. VÁZQUEZ JANEIRO, *Santiago de Compostela: la ciudad, las instituciones, el hombre*. Santiago de Compostela, 1976, pp. 119-149; M. REMUÑÁN FERRO, "Gremios compostelanos relacionados con la peregrinación jacobea", en *Atti del Convegno Internazionale di Studi il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*. Perugia, 1983, pp. 109-126; y E. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, "El artesanado urbano de una ciudad tradicional. Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII", en *La Documentación notarial y la historia*. Santiago de Compostela, 1984, pp. 141-163.

7 M.D. VILA JATO, "A ourivería", en *Galicia Arte*. T. XII. A Coruña, 1993, pp. 373-403; y "La orfebrería renacentista en Santiago", en F.L. SINGUL LORENZO (dir.), *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 1998, pp. 157-175.

8 A. GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650).* Santiago de Compostela, 1998.

9 J.M. LÓPEZ VÁZQUEZ, "Tipologías de la orfebrería religiosa gallega", en R. TABOADA VÁZQUEZ, Actas del Curso de Orfebrería y Arquitectura religiosa. Oro, Plata y Piedra para la escena Sagrada en Galicia. A Coruña, 1995, pp. 91-127; "Juegos de plateros compostelanos en el arte contemporáneo (1787-1914)", en F.L. SINGUL LORENZO (dir.), ob. cit., pp. 347-388; y "Evolución tipolóxica das cruces parroquias e dos cálices na ourivería contemporánea", en *Galicia Arte*. T. XV. A Coruña, 1993, pp. 193-199.

10 A. BARRAL IGLESIAS, "El Museo y el Tesoro", en *Catedrales. Santiago de Compostela*. A Coruña, 1993, pp. 459-537; "La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV", en F.L. SINGUL LORENZO (dir.), ob. cit., pp. 53-95; y "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX", en F.L. SINGUL LORENZO (dir.), ob. cit., pp. 387-409; "Reliquias e relicarios na arquidiócese de Santiago", en J.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *En olor de santidade*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 2004, pp. 311-319.

11 M. LARRIBA LEIRA, "La platería en el Monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela", en R. TABOADA VÁZQUEZ (dir.), ob. cit., pp. 31-58; "Pratería relixiosa do Barroco en

canal López[12], Dúo Rámila[13] y Pérez Varela[14]. Algunos de estos artículos pertenecen a diferentes exposiciones que han difundido y revalorizado las obras de platería compostelana como piezas de gran importancia para la comprensión del fenómeno artístico en la ciudad jacobea, tales como: *Galicia no tempo*, 1991; *Galicia renace*, 1997; *Santiago. San Martiño Pinario*, 1997; *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela*, 1998; *Luces de peregrinación*, 2003; *En olor de santidade*, 2004; *Santiago Apóstol desde la memoria*, 2004; *Cerimonial, festa e liturxia na catedral de Santiago*, 2011; o *Iacobus*, 2013.

En cuanto al otro tipo de fuentes que hemos empleado, se trata de documentación contenida en el Archivo Histórico Universitario de Santiago, concretamente las actas consistoriales en las que hemos hallado noticias del gremio de los plateros. Habiendo realizado un vaciado de todos los libros de consistorios, trataremos de reconstruir una historia del gremio de los plateros compostelanos en el siglo XVI, apoyándonos en estos documentos y en la bibliografía anteriormente citada, entre otra específica. De este modo, nuestra intención es sentar las bases para un estudio mucho más extenso, que incluya otro tipo de fuentes sobre las que todavía estamos trabajando, y por supuesto, que amplíe los límites cronológicos, abarcando de los siglos XVI al XIX.

Los gremios compostelanos a través de la historia

Parece ser que desde un principio, el término *gremio* estuvo indisolublemente unido al de *cofradía*, utilizados indistintamente por su carácter solapado[15], y que se refieren a los dos aspectos básicos de dicho tipo de organización: regular el trabajo,

Compostela", en F.L. SINGUL LORENZO (dir.), ob. cit., pp. 223-250; "El Museo de la Colegiata de Santa María la Mayor y Real de Sar en Santiago de Compostela: catálogo de platería". *Compostellanum* 43, nº 1-4 (1998), pp. 953-976; "La orfebrería", en *Santiago. San Martiño Pinario*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 1999, pp. 405-410; "A idade moderna. A Ourivesaría", en *Santiago. San Paio de Antealtares*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 1999, pp. 237-241; "Orfebrería", en J.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Inventario de San Paio de Antealtares*. Santiago de Compostela, 2000, pp. 83-87; y "El azabache y la plata como recuerdo de peregrinación", en J.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Santiago Apóstol desde la memoria*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 2004, pp. 145-159.

12 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "Las ordenanzas de los plateros compostelanos del año 1786". *Minius* nº 2-3 (1993-1994), pp. 149-156; y *El grabado compostelano del siglo XVIII*. A Coruña, 1996.

13 D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela, 2014, inédita.

14 A. PÉREZ VARELA, *Vida y obra del platero compostelano Ricardo Martínez Costoya*. Tesis de licenciatura. Santiago de Compostela, 2015, inédita; "Obras de José Losada en la colección de platería de la catedral de Santiago de Compostela. Fuentes para su estudio y análisis de las piezas", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, 2016, pp. 505-522.

15 Esto no funciona en ambos sentidos, ya que aunque todos los gremios eran cofradías, no todas las cofradías estaban respaldadas por un gremio, las había únicamente con función religiosa. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983, p. 3.

y hacer frente a ciertos compromisos religiosos. Todas estas corporaciones estaban regidas por un mayordomo que velaba por la integridad de las mismas y por el cumplimiento de las ordenanzas. Por otro lado, los maestros controlaban la calidad de los productos y el aprendizaje de los aspirantes, y los veedores, a menudo designados por la ciudad, inspeccionaban las cuentas y controlaban el buen funcionamiento de los gremios[16].

Con las fuentes disponibles es difícil determinar en qué momento empiezan a organizarse los oficios compostelanos en forma de gremios. López Ferreiro nos habla de que quizás la organización profesional más antigua de la ciudad sea la de los *cambeadores*, si aceptamos algunos testimonios sobre un libro perdido en el que se hablaba de la fundación de esta hermandad por el mismo Alfonso II en el siglo IX[17]. Ya en el siglo XI, en tiempos del arzobispo Diego Peláez, y esta vez documentado, sobresale el Colegio de Artistas de la Catedral, también llamado *de Santiago Alfeo,* que agrupaba a albañiles, escultores, pintores, herreros, plateros, etc., quienes gozaban de importantes privilegios sociales y estaban dirigidos por la figura de un maestro de obras. Da noticias del mismo también en el siglo XII, cuando Alfonso VII otorgó en 1131 exenciones y favores a los miembros del Colegio, labor continuada en el siglo XIII por Alfonso X y Sancho IV. Esta agrupación se disolverá a finales del siglo XIV debido al nuevo sistema de subcontratación por concurso de las obras catedralicias[18].

En una fecha tan temprana como el siglo XII, afianzándose en el XIII, profesiones como las de los azabacheros ya contaban con una organización definida. Esta vez sí, documentada, la cofradía de los *cambeadores* -llamada a vez *del Cirial*, *del Año Nuevo* o *de San Ildefonso*- se convirtió en una organización de corte aristocrático que estaba presente de manera llamativa en las festividades religiosas. En el siglo XIII da noticia López Ferreiro de algunos episodios en los que Fernando III y Alfonso X promulgaron leyes para controlar los gremios y cofradías que ejercían una mala praxis de sus derechos y se aprovechaban de sus privilegios legislativos, como un episodio que se refirió a los zapateros de Santiago a los que san Fernando impidió construir una casa para el gremio en 1250. Alfonso X define en 1261 la existencia de dos *jurados* por gremio, que velasen por los intereses del Concejo frente a una estructura laboral que muchas veces intentaba actuar al margen de éste[19].

A mediados del siglo XV, gremios como los *correeiros* y los *azabacheiros* ya renuevan sus ordenanzas, que transparentan de forma general el funcionamiento de la mayoría de asociaciones gremiales de la ciudad por aquellos momentos: control

16 M. REMUÑÁN FERRO, ob. cit., pp. 113-114.

17 López Ferreiro cita a Gándara, Huerta y Erce Ximénez. Sin embargo Castellá Ferrer no menciona el libro en su exhaustivo repaso del archivo catedralicio. Desde luego desde los primeros tiempos de la peregrinación hubo de ser necesario el establecimiento en Santiago de casas de cambio y cambiadores de monedas, pero de momento desconocemos las fuentes que apoyen los datos de López Ferreiro. A. LÓPEZ FERREIRO, *Fueros municipales…* ob. cit., 109.

18 Ibídem, pp. 107, 481 y 656.

19 Ibídem, pp. 226-228.

de la materia prima, establecimiento de precios, sistema de marcaje para asegurar calidad y autenticidad, y definición de un sistema de aprendizaje y examen imprescindible para integrarse en el gremio[20]. De este modo, los trabajadores evitan la competencia entre ellos, aseguran la capacidad técnica de los agremiados y la excelencia de sus productos, y ejercen control sobre el producto foráneo.

El estudio de las actas consistoriales del siglo XVI transparenta la consolidación del sistema gremial a nivel legal y fiscal. Las ordenanzas se renuevan una y otra vez, tratando de solventar los problemas que van surgiendo en la definición de un sólido sistema corporativo, y se hace un continuo llamamiento al correcto cumplimiento de las mismas y al control de la calidad de los productos mediante visitas municipales y designación de veedores.

El endurecimiento de las condiciones de los gremios para ingresar en ellos, las medidas proteccionistas contra los artistas foráneos, la crisis de las peregrinaciones o el comercio de exportaciones con América, fueron algunos de los motivos que fueron debilitando el sistema a partir del siglo XVIII. Como señala Barriocanal López, la desaparición de las estructuras gremiales fue promovida por economistas ilustrados gallegos del último cuarto de dicha centuria como Antonio Sánchez Vaamonde, quien acusa a las exageradas contribuciones del gremio del empobrecimiento y atraso de los artesanos, que están continuamente pleiteando[21]. La desintegración de los gremios era inminente, y a partir del siglo XIX, con la implantación del modelo industrial, las desamortizaciones y la agitada situación política, la estructura gremial fue apagándose lentamente en toda España. Podemos dar por extinguido el sistema corporativo tradicional en 1842[22].

El marco legal y las ordenanzas del gremio de San Eloy

No podemos determinar en qué momento se agrupan los plateros bajo un sistema gremial. Hemos hablado de la temprana regulación de la hermandad de los *cambeadores*, y contamos con documentación que señala que mantenían cierta relación importante con los plateros. López Ferreiro habla de un documento que contiene una concordia entre orífices y cambiadores fechada en 1298 que demuestra las obligaciones conjuntas de ambos gremios y su estrecha vinculación[23]. El historiador nos habla también de un documento del siglo XV que señala que los *cambeadores* se encargaban junto con el gremio de los orífices, de reunirse todos los años el primer día de agosto para regular la bajada y la subida del precio de la plata, proponiendo la aleación que debía entrar en cada onza y marco del material[24].

---

20 B. BARREIRO MALLÓN, ob. cit., pp. 126-127.

21 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "Las ordenanzas…" ob. cit., p. 131.

22 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España.* Madrid, 1982, p. 149.

23 A. LÓPEZ FERREIRO, *Fueros municipales…* ob. cit., pp. 113-115.

24 Ibídem, pp. 111-112.

El gremio de los plateros, tan dependiente de la Catedral, se ubicó geográficamente en torno a ésta, desde la Puerta Santa hasta la plaza de Platerías, lugar en el que todavía permanecen hoy algunas de sus tiendas abiertas al público. Se acogieron a la advocación de san Eloy, tradicional patrón de los orfebres, y establecieron su centro religioso en la capilla de santa Teresa de la Catedral, donde cada 25 de junio celebraban su función[25]. Tenemos noticia de que en 1431, el arzobispo Lope de Mendoza prohibió que los plateros labrasen o vendiesen piezas fuera de las tiendas de platería, que ubica "*junto a la puerta meridional de la basílica*", o que vendiesen piezas sin marcar o de calidad insuficiente[26]. A principios del siglo XVI seguía sin corregirse el problema, ya que el gobernador eclesiástico pidió al Concejo que hiciese cumplir dicha orden bajo pena de excomunión y multa de diez mil maravedís[27]. López Ferreiro nos habla de la pervivencia en el siglo XVI del Colegio de Artistas, dando noticia de un informe de 1531 en el que se habla de dos plateros en las filas de dicha corporación[28].

En 1519 se firma un poder a Juan Varela y Pedro Fariña otorgado por la cofradía de los plateros. Se trata del dato más antiguo que tenemos de un gremio de San Eloy constituido como tal[29]. También se conserva una carta de poder de 1534 que otorgaron Antonio Fajardo y Juan Rodríguez, plateros y vicarios de la cofradía de San Eloy, en nombre los demás miembros de la cofradía, a varios procuradores para que les representasen en un pleito contra Juan Rodríguez, platero lucense[30]. Pérez Costanti recoge el testimonio de autos obrados en 1537, que elevaron Alonso Méndez, Pedro Varela y Gregorio Fariña, en nombre de la Cofradía de plateros, ante el arzobispo Pedro Sarmiento para que se declarase como lugar sagrado la plazuela de las Platerías, por estar j unto a la Santa Iglesia de Santiago[31]. Estos primeros datos de la existencia de un gremio consolidado, en el siglo XVI, coinciden con el momento en el que Galicia asiste a una proliferación de talleres de platería[32], especialmente en Santiago y Ourense.

A pesar de estos documentos que evidencian la existencia de un gremio de san Eloy por lo menos desde la década de los diez del siglo XVI -aunque desconocemos con qué carácter estructural y legal- las primeras ordenanzas del gremio conservadas datan de 1567 y probablemente fuesen las primeras de su historia. Fueron apro-

---

25 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "Las ordenanzas…" ob. cit., pp. 127-128.

26 Ibídem, pp. 489-491.

27 P. PÉREZ CONSTANTI, "El aprendizaje de oficios". *Diario de Galicia*, 10 de enero de1915, p. 1.

28 A. LÓPEZ FERREIRO, *Fueros municipales…* ob. cit., pp. 108-109.

29 A. RODRÍGUEZ PANTÍN, *Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI: los fondos del Archivo Histórico de la Universidad de Santiago*. Tesis de licenciatura. Santiago de Compostela, 1988, pp. 343-344.

30 En el documento también se mencionan los nombres de otros plateros activos en Santiago pertenecientes al gremio: *Juan das Hortas, Lope Moniz, Roy Azedo, Fernando Gómez, Pedro Lorenzo, Juan Martínez, Pedro Varela, Lope Ares* o *Juan Martínez*. D. DÚO RÁMILA, ob. cit., p. 112.

31 P. PÉREZ CONSTANTI, *Notas viejas…* ob. cit., p. 420.

32 M.D. VILA JATO, "La orfebrería…" ob. cit., p. 160.

badas por el arzobispo Maximiliano de Austria y establecían el pago de entrada al gremio con dos libras de cera y mil maravedís[33]. Estas ordenanzas debieron hacerse como respuesta a la Pragmática de Carlos I del 25 de mayo de 1552 por la que todas las ciudades del reino debían redactar ordenanzas que regulasen el funcionamiento de su estructura gremial[34].

Ya posteriores al siglo XVI, contamos con unas supuestas ordenanzas de 1604 -mencionadas en un documento de 1771 que da noticia de todas las cofradías y gremios de la ciudad[35]-, otras presentadas en consistorio en 1683 -que señalaban la cuota como de seis libras de cera y un real semanal, posteriormente reducido a 30 reales anuales[36]-; otras de 1746 también mencionadas en el susodicho documento -en las que se habla que debían pagar como aprendiz diez libras de cera, y como cofrade 150 reales[37]-; y unas últimas ordenanzas de 1786[38], estudiadas por Barriocanal López[39].

Las marcas de la plata y los marcadores

El cargo de marcador de plata y oro fue creado por una Real Pragmática de los Reyes Católicos en el año 1488. Los marcadores, encargados de certificar la calidad del material, eran designados por el Concejo. Aunque marcador -que controlaba la calidad- y contraste -que controlaba la cantidad y el peso- eran dos cargos originalmente separados y así referidos en las pragmáticas, en la mayor parte de los casos el cargo correspondía al mismo platero[40] y en Santiago no tenemos constancia de que estuviesen separados en ningún momento.

Entre todas las actas de consistorios referidas al gremio encontramos claramente un mayor número de documentos relacionados con asegurar la calidad de los materiales y la regulación de la ley de la plata. A este efecto sobresalen los textos que nos muestran nombramientos de contraste o fiel marcador, de los que encontramos siete en el siglo XVI y una referencia a un octavo al tratar otro asunto. El primero data de 1502y en él se nombra a Gonzalo de Cadabo como marcador, otorgándole la marca de la ciudad de Santiago para que "*marcase con ella e pusiese en lo que se marcase su nombre propio e la marca del que fiziese la pieza según syempre se fizo*"[41].

33 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "Las ordenanzas…" ob. cit., p. 149.

34 A. GOY DIZ, ob. cit., p. 45.

35 "*Cofradía de san Eloy, en dicha santa iglesia* [la Catedral], *que sirven los plateros. Constituciones aprovadas por el hordinario en el año de 1604, y en el 1746 por la ciudad. Pagan de entrada cada deprendiz 10 libras de zera y de cofrade 150 reales, y tiene una función cada año que costea el mayordomo y le avonan para ella 6 libras de zera y gastará 100 reales. Asiste a las procesiones de Corpus y Jueves Santo, en cada una con seis achas*". Archivo Histórico de la Universidad de Santiago (AHUS). Archivo Municipal, Consistorios, 1771, ff. 65r-74v.

36 Ibídem, 1683, f. 85v.

37 Ibídem, 1771, ff. 65r-74v.

38 Ibídem, 1786, ff. 474r y 529r.

39 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, "Las ordenanzas…" ob. cit., p. 152.

40 D. DÚO RÁMILA, ob. cit., p. 192.

41 AHUS. Archivo Municipal, Consistorios, 1502, f. 6r.

Pese a que tradicionalmente se ha señalado que el triple sistema de marcaje -ciudad, marcador y artífice- no se empleó habitualmente en España hasta el último cuarto del siglo XVI, siendo con anterioridad sólo habituales las de ciudad y artífice[42], este documento nos demuestra que a principios del siglo XVI en Santiago ya se controlaban las piezas con las tres marcas. Este método no despareció hasta casi finalizado el siglo XIX, varias décadas después de que el sistema gremial se desintegrase a nivel legislativo[43]. En este documento de 1502 también se establece la multa por no cumplir con el sistema de marcaje, con una cantidad de diez mil maravedís.

La preocupación por controlar las marcas de los plateros de la ciudad se ve reflejada en un documento de 1505 en el que el Concejo manda a los artífices que traigan conferidas sus marcas propias. En el texto podemos encontrar una interesante lista de veintidós plateros que se encontraban activos en ese momento en la ciudad[44].

En 1505 reelige contraste a Gonzalo de Cadabo[45]; y sólo un año después, en 1506, se nombra a Gómez Alonso[46], otro platero incluido en la mencionada relación de 1505.

En 1508 el platero Juan Varela es nombrado contraste de la ciudad, de quien se indica que "*izo el juramento acostumbrado* […] *sobre la cruz*". En el documento se indica que por dicho trabajo el marcador debe cobrar "*los derechos que por el dicho marcamiento suele e debe llevar y guardar*", aunque no especifica la cantidad[47].

El sistema regulador del Concejo probablemente no era siempre acatado, ya que los llamamientos a su cumplimiento son habituales. Por ejemplo, en 1509 se redacta una orden para que "*ningún platero se atreva a hacer taza o tazas de plata sin poner en ellas las marcas correspondientes*", y se insiste en que han de llevar tanto las del marcador y la propia de la ciudad como las del artífice: "*en cada una de ellas estén puestas [~~dos~~] las marcas del tal platero e oficial que faze e bende \las tales taça y taças/ e con la marca desta dicha cibdad de manera que por ella se conosca cualquier defecto [~~que en la~~] o falsedad que en las dichas taças estuvieren*". También se especifica que, de incumplir esta norma, el platero sería despojado de sus piezas, y de su valor se repartiría una cuarta parte a la persona que lo acusó, y las tres cuartas partes restantes pasarían a incorporarse al tesoro del Ayuntamiento. Para que ningún platero pueda alegar ignorancia, se ordena que el texto se pregone públicamente en las platerías.

42 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La edad de oro de la platería complutense, 1500-1650*. Madrid, 2001, p. 62.

43 A finales del siglo XIX todavía encontramos piezas con triple sistema de marcaje, aunque lo habitual será ya no marcar las piezas o hacerlo sólo con el nombre del artífice. A. PÉREZ VARELA, *Vida y obra…* ob. cit., pp. 42-43.

44 Los nombres, que en algún caso pueden presentar errores debido a la difícil lectura del documento, son: *Álvaro de Figueyroa / Juan Boo / Pedro Martínez / Ruy Fernandes / Pedro Vasquez / [~~Jácome Ruso~~] / Gonçalo de Cadabo / Antonyo Fajardo / Esteban de Dios(?) y Jerez / Gonzalo Fariña / Gonzalo Mariño / Pedro de Ferrol / Fernando de Romay / Gómez Alonso / Jácome de Bite / Juan Grolo […]/ Jácome Fernando / Juan Ruso / Pedro de Bieyte / Juan Grolo / Fernando de Vargas(?)/ Álvaro López / Juan das Foras / Esteban Rodrigues*. AHUS. Archivo Municipal, Consistorios, 1505, f. 65r.

45 Ibídem, ff. 66r-66v.

46 Ibídem, 1506, f. 84v.

47 Ibídem, 1508, f. 136r.

En 1533 se nombra a Juan Gómes y Coímbra como contraste de plata, cobre y estaño para que "*haga las diligencias y solemnidades y cosas que la ley manda, y que se le den las cartas de fieldades*"[48]. En 1567 se ordena a Pedro Varela que "*rinda cuentas*" de lo ingresado por su oficio de marcador. Teniendo en cuenta el carácter familiar y hereditario de los oficios, probablemente sea hijo o familiar de Juan Varela, nombrado marcador en 1508. En este documento se certifica que el platero lleva ejerciendo el cargo varios años: "*de mucho tiempo y anos a esta parte Pedro Varela, platero, había sido y era marcador de la plata de esta ciudad*". Del texto se desprende que la ciudad ingresaba un porcentaje por los derechos de marcaje que cobraba el marcador, ya que instan al platero a dar cuenta de todo lo que le debe a la ciudad de esos cobros: "*para que se cobre la parte de la cibdad, sus mercedes mandaron que se notifique a Pedro Barela que para el biernes primero benga a consistorio y traya rrelación de todo lo que a marcado para que se sepa la parte* [que corresponde] *a la cibdad*"[49].

En 1570 se nombra a Rodrigo Pardiñas, haciendo por primera vez uso del término marcador de plata "*y oro*"[50]. En este documento se especifican los derechos de marcaje que cobraba el contraste, cuatro maravedís por pieza. En su nombramiento también se hace mención al anterior marcador, el mencionado Varela, cuando se pide que se le otorgue a Pardiñas la marca "*y la muestra de la plata que solía tener Pedro Varela, platero de la ciudad de Santiago*". También se hace referencia a la multa por fraude en su cometido: "*so pena de caer e incurrir en la pena en que caen los que hacen lo contenido y otros diez mil maravedís para reparos de esta ciudad*".

En 1575 es nombrado marcador Francisco Pérez entregándosele "*la marca con que se marca la plata en esta cibdad de Santiago*"[51]. Es el último nombramiento que encontramos registrado en las actas municipales del siglo XVI. Dúo Rámila señaló que en el inventario de bienes que se hizo tras el fallecimiento de este platero en 1576, se hallaron entre otras piezas "*quatro fierros punçones de marcas de la cibdad*"[52].

La designación de veedores del Ayuntamiento para inspeccionar los oficios y que cumpliesen con todas las normas de calidad fue una práctica habitual durante el siglo XVI. Contamos con un documento de 1563 en el que el Concejo insta a los gremios a acudir a consistorio a nombrar respectivamente veedores para tal fin[53]. En 1566 se ordena a los alcaldes visitar las tiendas y obradores de diferentes gremios para controlar que todas las medidas estaban conferidas y seguían las normas de la ciudad[54]. En 1574 se designan veedores para una visita a los gremios, llamando a ejecutar la ordenanza correspondiente sobre los que usan el oficio sin haber sido examinados[55].

48 Ibídem, 1533, f. 100r.
49 Ibídem, 1567, ff. 277v-278r.
50 Ibídem, 1570, f. 104v.
51 Ibídem, 1575, f. 16r.
52 D. DÚO RÁMILA, ob. cit., p. 191.
53 AHUS. Archivo Municipal. Consistorios. 1563, f. 151v.
54 Ibídem, 1566, f. 117.
55 Ibídem, 1574, f. 429v.

Los obradores, los contratos y el aprendizaje

Como bien es sabido, el sistema gremial articulaba su producción mediante obradores, con un método de aprendizaje, transmisión del conocimiento y trabajo de estructura tripartita -maestro, oficial y aprendiz- que parece ser de inspiración francesa[56]. El oficio de platero, como el de la mayoría de gremios, estaba marcado por un claro carácter endogámico, y los hijos de los artífices se formaban a menudo en los obradores paternos, continuando la saga familiar[57]. También era habitual que las hijas de los plateros contrajesen matrimonio con plateros, que en algunos casos pasaban a formar parte del obrador; o que se casasen con aprendices u oficiales que ya estaban integrados en el mismo[58].

Goy Diz señala que mientras los aprendices de la mayoría de oficios tenían una naturaleza humilde, los de los plateros solían proceder de las clases medias urbanas, teniendo en cuenta que el pago a los maestros plateros en los contratos de aprendizaje alcanzaba altas cotas de dinero con respecto al resto de trabajos. También la remuneración que adquiriría el aprendiz una vez que aprobado, pudiese ejercer el oficio, era superior a la de otros gremios[59]. Esto se reflejaba en su estatus social, más elevado que otros trabajos relacionados con las artes, y equiparable a arquitectos y escultores[60].

Barreiro Mallón estableció unas pautas básicas comunes al aprendizaje para todos los gremios compostelanos: el aprendiz es que el que paga al maestro, ya sea con dinero, especie o trabajo doméstico, mientras dura su aprendizaje. Esta cantidad, así como el tiempo de contrato, tiende a subir con el tiempo, en un gesto por parte del gremio de endurecer la entrada de aspirantes y reducir el número de agremiados para asegurar trabajo a todos[61]. Los maestros se hacen cargo de la manutención, vestido y calzado de los aprendices, que pasan a vivir con ellos. Se comprometen a preparar a sus alumnos para que superen las pruebas acordadas, y si no es así, prorrogar el contrato. Del mismo modo, si el alumno se ausenta, deberá pagar al maestro una cantidad equiparable a la del sueldo de un buen oficial. Una vez terminado el aprendizaje, el aspirante presentaba solicitud de examen al Concejo, quien disponía la prueba, supervisada por el veedor del gremio y dos maestros. Ya aprobado, el artífice podía ingresar en la cofradía y abrir una tienda. Este sistema de examen y consecución del título era el generalizado en toda España por la Real Pragmática de Carlos V de 1552[62].

Una muestra de contratos de aprendizaje del siglo XVI puede analizarse en la tesis de Dúo Rámila, especialmente aquellos referidos a la familia de los Cedeira,

56 M. REMUÑÁN FERRO, ob. cit., p. 111.
57 D. DÚO RÁMILA, ob. cit., p. 117.
58 Ibídem p. 209.
59 A. GOY DIZ, ob. cit., p. 36.
60 Ibídem, p. 133; y M. D. VILA JATO, “La orfebrería…” ob. cit., p. 160.
61 B. BARREIRO MALLÓN, ob. cit., pp. 136-137.
62 Ibídem, p. 113.

en los que se observa una media de cuatro años de aprendizaje y unas cantidades de ocho a veinticinco ducados por año que debía pagar el aprendiz al maestro[63].

Sabemos que algunos plateros tenían el obrador y la tienda en el bajo de su propia casa, aunque como ya hemos apuntado, los más privilegiados podían alquilar las tiendas del claustro de la Catedral en la hoy llamada plaza de Platerías, dependientes del cabildo. El resto de obradores y tiendas de plateros se estableció en el siglo XVI entre la rúa da Acibechería y la plaza do Campo -hoy de Cervantes-[64]. En el obrador por lo tanto se trabajaba la plata y también se vendía, por lo que los plateros contaban con un lugar de exposición de las piezas que la clientela podía adquirir directamente sin encargo. Otro lugar de exhibición y compraventa de sus piezas eran las ferias a las que acudían. En cuanto al aspecto y materiales empleados en el obrador, son pocos los datos en la documentación notarial que permita hacer una recreación fiable. En algunos de ellos se mencionan un banco de madera y otro mobiliario -banquetas, taburetes, estanterías, aparadores- la forja o fragua, y todo tipo de herramientas -fuelles, yunques, picheles, calderos, escudillas, tenazas, buriles, limas, cinceles, bruñidores, martillos, balanzas, tijeras o moldes, ente otras muchas-[65].

Las celebraciones públicas

Los gremios no sólo estructuraban el tejido económico comercial de la urbe, sino que formaban parte activa de la vida social de la ciudad. En un análisis de la documentación consistorial, son constantes las menciones a las obligaciones de los gremios a asistir a las festividades públicas, en especial la procesión del Jueves Santo y la del Corpus, aquellas relacionadas con la Corona, y sobre todo, las entradas de arzobispos. En estas fiestas, los agremiados realizaban entre otras cosas, números de divertimento y danza para entretener al prelado y a los asistentes. A las siete horas de la mañana del Corpus los gremios debían escenificar las danzas frente al Concejo para que la autoridad pudiese corregir los fallos[66].

Tenemos la fortuna de conservar dos relaciones de danzas del siglo XVI para festejos públicos. La primera data de 1565 y establece de manera general la danza que debe escenificar cada gremio en las festividades[67]. Poco después, un documento de 1570 sobre el recibimiento del arzobispo Cristóbal Fernández Valtodano vuelve a detallar las danzas asociadas a su gremio[68].

En ambos documentos aparecen los plateros, que parecían estar encargados permanentemente de la *danza de gitanos*. En otros lugares de España, también era el

63 D. DÚO RÁMILA, ob. cit., pp. 120-132.
64 A. GOY DIZ, ob. cit., p. 92.
65 D. DÚO RÁMILA, ob. cit., pp. 138-152.
66 P. PÉREZ CONSTANTI, *Notas viejas…* op. cit., p. 237.
67 Ibídem.
68 B. BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, “Archivo histórico de la ciudad de Santiago”. *Galicia diplomática* II, nº 23 (1882), pp. 173-174; y A. LÓPEZ FERREIRO, *Fueros municipales…* ob. cit., pág. 655.

gremio de San Eloy el encargado de escenificar esta danza en concreto[69]. Otro dato más sobre la danza de gitanos bailada por este gremio lo proporciona el documento consistorial de 1574 por el que el regidor Ulloa pide que se castigue a los plateros "*por no haber concurrido con su danza de gitanos al recibimiento del arzobispo*"[70]. Este texto transparenta también otro dato de interés, el de que la imposición de este tipo de puestas en escena en los festejos traía asociados unos gastos de tiempo, material y dinero que tanto los plateros como otros gremios no siempre estaban dispuestos a asumir, ocasionando problemas y pleitos. No conocemos ninguna otra noticia de este tipo en el siglo XVI, pero serán frecuentes posteriormente, en especial durante el siglo XVIII, cuando el gremio atraviesa una situación económica desfavorable[71].

Plateros activos en Santiago durante el siglo XVI

Entre los plateros compostelanos del siglo XVI destaca con luces propias la familia de los Cedeira, artífices portugueses originarios de Guimarães, que han sido exhaustivamente estudiados en la tesis de Dúo Rámila. Entre ellos encontramos, trabajando en Compostela en el siglo XVI a *Jorge Cedeira el Viejo* (†1562?), *Alonso Fernández* (†1564), *Luis Cedeira* (†1589), *Antonio Fernández* (†1570), *Francisco Pérez* (†1576), *Sebastián Felipe I* (†1587), *Duarte Cedeira el Viejo* (†1610?), *Jorge Cedeira el Mozo* (†1613?), *Sebastián Felipe II* (†1630) y *Duarte Cedeira el Mozo* (†1615). Las siguientes generaciones de los Cedeira, ya en el siglo XVII, continuaron ejerciendo la labor de plateros, algunos como Jorge López estrechamente vinculados a la fábrica compostelana, hasta la extinción de esta familia en 1667[72].

También procedentes de fuera de Galicia destacan los nombres propios de *Antonio de Arfe* (†1575), *Juan Bautista Celma* (†1608) y *Guillermo de Gante* (†1579). El célebre platero leonés realizó la custodia de la catedral de Santiago, obra sobrada-

69 J. ARANDA DONCEL, "Las danzas del Corpus en la diócesis cordobesa durante los siglos XVI y XVII", en F. LABARGA GARCÍA (ed.), *Festivas demostraciones: estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*. Logroño, 2010, p. 338.

70 AHUS. Archivo Municipal. Consistorios. 1574, f. 395v.

71 Sirva como ejemplo la petición de los plateros de 1720 de que se les rebaje el número de hachas con que acuden a las procesiones del Jueves Santo y el Corpus Christi, que en aquel momento era de diez. AHUS. Archivo Municipal, Consistorios, 1720, f. 149r. Los plateros también protestarán en 1732 por el excesivo gasto que había supuesto la celebración por la toma de Orán, negándose a pagar los 800 reales que se les reclamaba. Ibídem, 1732, ff. 631r, 656v y 657v.

72 Además de su tesis doctoral (D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses...* ob. cit.), la historiadora ha publicado varios trabajos centrados en el estudio de este linaje de plateros, véase: "El taller de los Cedeira", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014.* Murcia, 2014, pp. 147-162; "El maestro Jorge López de Lemos". *Compostellanum*, vol. 59, nº 3-4 (2014), pp. 565-572; "Plateros portugueses en Galicia en la Edad Moderna. El caso de los Cedeira", en G. de VASCONÇELOS E SOUSA, J. PANIAGUA PÉREZ y N. SALAZAR SIMARRO (coords.), *Aurea Quersoneso. Estudios sobre plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*. Oporto, 2014, pp. 381-398; "Recuperando la memoria del platero Duarte Cedeira en Vigo". *Glaucopis* nº 21 (2016), pp. 225-244 y "Orfebrería portuguesa del siglo XVI en Vigo: las cruces de Cabral y Castrelos", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016.* Murcia, 2016, pp. 137-149.

mente estudiada[73], para la cual el cabildo prescindió de los servicios de los obradores compostelanos y llamó a un platero cuya fama ya venía avalada por la obra de su padre especializado en dicha tipología. La pieza se concluyó en 1545, y en 1571 el propio Arfe realizó el añadido del basamento[74]. Para los artífices compostelanos, la custodia de Arfe debió de ser un escaparate de las formas del clasicismo "a lo romano" que comenzaban a impregnar ya buena parte de la platería del reino con artistas como Francisco Becerril, Juan Ruiz el Vandalino o Juan de Horna[75].

Juan Bautista Celma, que sí se estableció en Galicia, fue el encargado de ejecutar los púlpitos de bronce que flanquean el altar mayor de la fábrica jacobea, terminados en 1586 y realizados en un delicado estilo manierista[76].

Guillermo de Gante, el platero flamenco, vivió en Santiago unos veinticinco años. De él se ha conservado constancia documental de numerosas obras para parroquias gallegas. Para la Catedral realizó una custodia para la capilla de la Corticela, y para San Martiño Pinario una gran lámpara, aunque no se conservan[77]. Su hijo *Bernal Madera* también fue platero activo en Compostela en la segunda mitad del siglo XVI[78].

Durante este artículo ya hemos mencionado algunos nombres de plateros relacionados con la documentación consistorial. En 1505, una relación de plateros mencionaba a: *Álvaro de Figueyroa*, *Juan Boo, Pedro Martínez, Ruy Fernández, Pedro Vázquez, Gonzalo de Cadabo, Antonio Fajardo, Esteban de Dios* (?) *y Jerez, Gonzalo Fariña, Gonzalo Mariño, Pedro de Ferrol, Fernando de Romay, Gómez Alonso, Jácome de Vite, Juan Grolo, Jácome Fernando, Juan Ruso, Pedro de Bieyte, Fernando de Vargas, Álvaro López, Juan das Hortas* y *Esteban Rodríguez*[79].

---

73 Por ello citaremos a penas algunas referencias: F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Arfe: escultores de plata y oro (1501-1603)*. Madrid, 1920; J. OGANDO VÁZQUEZ, "La custodia de Arfe en la catedral de Santiago". *Boletín Auriense* (1973); J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Antonio de Arfe y la custodia de la catedral de Santiago", en *Galicia no tempo.* Santiago de Compostela, 1991. M.A. SEIXAS MURADO, "A custodia de Antonio de Arfe da catedral de Santiago", en R. TABOADA VÁZQUEZ, ob. cit., pp. 147-176; y M. VARAS RIVERO, "La custodia de la catedral de Santiago de Compostela de Antonio de Arfe: la consolidación de un modelo renacentista", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009.* Murcia, 2009, pp. 747-763.

74 M.D. VILA JATO, "A ourivería…" ob. cit., pp. 166-167.

75 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Antonio de Arfe…" ob. cit., p. 147; C. HEREDIA, "La recepción del Clasicismo en la platería española del siglo XVI", en *Congreso Internacional "Imagines". La Antigüedad en las artes escénicas y visuales*. Logroño, 2008, pp. 445-478.

76 P. PÉREZ CONSTANTI, *Diccionario…* ob. cit., p. 115; A. GALLEGO DE MIGUEL, "En torno a la polifacética actividad de Juan Tomás y Juan Bautista Celma". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* nº 56 (1990), pp. 499-517; J.M. MONTERROSO MONTERO, "La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma", en F. SINGUL LORENZO, ob. cit., pp. 179-224; J.M. GARCÍA IGLESIAS, "Antonio de Arfe y Juan Bautista Celma. Dos modos de interpretar, desde el arte, el paisaje". *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* nº 11 (2012), pp. 61-78.

77 P. PÉREZ CONSTANTI, *Diccionario…* ob. cit., pp. 221-226.

78 Ibídem, p. 352

79 AHUS. Archivo Municipal, Consistorios, 1505, f. 65r.

En el primer documento en referencia al gremio de San Eloy, de 1534, se mencionaba, entre otros ya recogidos en 1505, a *Rodrigo de Acedo el Viejo*, *Lope Moniz*, *Fernando Gómez*, *Pedro Lorenzo*, *Juan Martínez*, *Pedro Varela* o *Lope Ares*[80].

Como marcadores en las actas consistoriales habíamos referenciado al Francisco Pérez de los Cedeira, a los tales Gonzalo de Cadabo y Gómez Alonso recogidos en la relación de 1505, y al Pedro Varela del documento de 1534; pero también a *Juan Varela* y *Juan Gómez y Coímbra*[81].

La fuente fundamental para conocer a otros plateros que no han trascendido historiográficamente, es el *Diccionario* de Pérez Constanti. En el siglo XVI documenta a los plateros a los que nos hemos referido ya en este apartado, más unos treinta y nueve plateros que todavía no hemos mencionado. De la susodicha relación de 1505 y el documento de 1534, recoge a Rodrigo de Acedo el Viejo, Ruy Fernández el Viejo[82], Álvaro de Figueyroa, Pedro del Ferrol, Pedro Lorenzo, Juan Martínez, Fernando de Vargas, Juan das Hortas; y quizás a Pedro Martínez[83]. El resto de nombres aportados por el historiador son: *Rodrigo de Acedo el Mozo, Jácome Alonso, Juan Ares, Reinaldo de Artemán, Juan de Castro, Jácome de Cortinela, Alberto Cotorino, Esteban Cotorino, Francisco Domínguez, Antonio Fabeiro, Diego Fernández, Marcos Fernández, Rodrigo Fernández el Mozo, Rodrigo García, Gaspar Gómez, Pedro Gómez, Juan de Gontriz, Francisco López, Pedro López, Ares Martínez, Juan Ortigueira, Francisco de Pardiñas, Rodrigo de Pardiñas, Fernando Pereira, Miguel Pérez, Bartolomé da Ponte, García Prego, Alonso Rodríguez Becerra, Juan Rodríguez Frade, Gaspar Ruiz, Juan das Seixas, Pedro das Seixas, Cristóbal Serrano, Alonso Tourón, Jácome de Vargas, Francisco Vieira,* y *Juan de Vite*.

En 1962, Bouza Brey realiza una recopilación de los nombres de plateros activos en Santiago en el siglo XVI. A los ya mencionados, añade a: *Manuel de Araújo, Martín Fernández, Pedro Fernández, Pedro Gómez, Luis Mestre, Lope Muñiz,* y *Juan da Veiga*[84].

En 2002, Sáez González publica una relación de nombres de plateros relacionados con documentación inquisitorial, pero no añade ningún platero nuevo. Entre los plateros compostelanos del siglo XVI sólo menciona a Duarte Cedeira el Viejo y Francisco Pardiñas[85].

80 D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses...* ob. cit., p. 112.

81 Respectivamente: AHUS. Archivo Municipal, Consistorios, 1508, f. 136r y 1533, f. 100r

82 Pensamos que el Ruy Fernández de la relación de 1505 se corresponde con el Rodrigo Fernández el Viejo que recoge Pérez Constanti. Ruy y Rodrigo fueron dos nombres que se emplearon en muchos casos indistintamente. Además, López Ferreiro y Dúo Rámila se refieren a su hijo homónimo como Ruy Fernández el Joven, que Pérez Constanti recoge como Rodrigo Fernández el Joven. Por cronología creemos imposible que el Ruy Fernández de 1505 se trate del hijo. A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia…* ob. cit., VIII, p. 183; P. PÉREZ CONSTANTI, *Diccionario…* ob. cit., pp. 200-204; y D. DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses...* ob. cit., p. 241

83 El Pedro Martínez de 1505 podría ser el Pedro Martínez Varela que Pérez Constanti documenta en la década de los treinta. P. PÉREZ CONSTANTI, *Diccionario…* ob. cit., pp. 370-371.

84 F. BOUZA BREY, *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 1962.

85 M. SAEZ GONZÁLEZ, *Los plateros gallegos y el Santo Oficio de la Inquisición.* Sada, 2002, p. 19.

En total, hemos encontrado referencias de unos ochenta y ocho plateros activos en Santiago de Compostela durante el siglo XVI, teniendo en cuenta sólo los que han quedado registrados de algún modo en la documentación manejada. En este momento nos encontramos llevando a cabo el análisis de la documentación notarial que nos está permitiendo aumentar dicha nómina de artífices. En cuanto a su arte, la inmensa mayoría de sus obras se han perdido. De hecho, en la tesis de licenciatura de Herrero Martín sobre la platería conservada en las parroquias de la ciudad compostelana, no cataloga ni una sola pieza del siglo XVI[86]. Las que han llegado hasta nosotros, y que se conservan principalmente en la Catedral, y los monasterios de Santa Clara y San Paio de Antealtares, certifican una calidad digna del mejor centro platero de la Galicia del Renacimiento.

86 M.J. HERRERO MARTÍN, *La orfebrería en las parroquias compostelanas. Catalogación*. Tesis de licenciatura. Santiago de Compostela, 1987.

Las piezas de plata de los oratorios en los hogares madrileños del siglo XVII

MARÍA FERNANDA PUERTA ROSELL
Doctora en Historia del Arte

Oratorio es el lugar de devoción, dedicado para hacer oración a Dios. Así nos dice Covarrubias[1] y en la voz Capilla [II] indica "*En los palacios de los príncipes hay capillas. En las casas particulares donde se les concede se llaman oratorios*".

Es conocido y ha sido ampliamente tratado por diversos autores el aspecto de la profunda religiosidad del período a que nos referimos que venía asociada a la doctrina del Concilio de Trento en todo el mundo católico. Este fervor y devoción no solo se puso de manifiesto en los lugares públicos de culto, como fueron las numerosas iglesias existentes, sino también en los espacios de uso privado, utilizados como lugar de recogimiento y de oración, de los que disponían algunas viviendas, como es natural las pertenecientes a una de las clases más acomodadas, como lo fue la nobleza, al mismo tiempo que emulaban a los lugares sagrados que con este fin disponían los palacios de los príncipes y monarcas.

Estas estancias a pesar de tener un carácter de recogimiento, no eran siempre espacios austeros pues en algunos casos, como veremos, estaban ricamente ornamentados. Aquí nos vamos a referir a los ajuares litúrgicos realizados en plata que formaron parte de distintos oratorios, así como a otras piezas que sin tener función litúrgica estuvieron presentes también en este lugar sagrado. Dichos ajuares aparecen en los documentos de tasación, en este caso de plata labrada, estudiados por la autora[2].

1 S. DE COVARRUBIAS Y OROZCO, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, 1611.

2 Las tasaciones de plata labrada en las que quedan contenidas las piezas de oratorio a las que nos referiremos, están recogidas en el apéndice documental de la tesis doctoral de M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña, colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. T. II y T. III. Madrid, 1994 y relacionadas en la publicación de mismo título y autora. Madrid 2005, pp. 339-346.

También debemos señalar que sin hacer mención a oratorio son muchos los inventarios donde aparecen piezas de carácter devocional o religioso, cuyos propietarios pertenecieron a diversas clases sociales pero que probablemente no disponían de una estancia dedicada al culto.

Dentro de la platería madrileña realizada en este período, por otra parte abundante, existen ejemplos de piezas de carácter religioso procedente de encargos o donaciones, conservadas hoy en iglesias y museos. No sucede así con aquellas piezas que pertenecieron a particulares, de las que por diversas y obvias razones muy rarísimas veces han llegado a nuestros días. Sin embargo, sí contamos con un dato que consideramos importante como es la descripción, más o menos detallada, así como el peso[3] de la pieza, que puede proporcionar una idea del tipo y tamaño de la misma. Incluso a veces se facilita la valoración de su hechura, detalle que también aporta el conocer cómo el tasador apreció la labor realizada por el artífice.

Antes del comentario de las piezas, incluimos una reseña de los poseedores de estos ajuares, en su mayoría pertenecientes a la nobleza, optando por seguir el orden cronológico del documento de la tasación de sus bienes -en este caso el apartado correspondiente a la plata labrada- que se realizaba al fallecer su propietario. Estos son los citados a continuación.

Ana Enríquez de Cabrera y Colonna (+1658), duquesa de Alburquerque. Hija de don Luis Enrique de Cabrera y Mendoza, cuarto duque de Medina de Rioseco y almirante mayor de Castilla y de doña Vittoria Colonna, hija del gran condestable de Nápoles. Fue la tercera mujer de don Francisco Fernández de la Cueva (1575-1637), séptimo duque de Alburquerque con quien tuvo descendencia; entre otros oficios ostentó el de virrey de Cataluña y de Sicilia y fue presidente de los Consejos de Italia y Aragón. La tasación de la plata labrada se realizó el 4 de septiembre pocos días después del fallecimiento de la duquesa, interviniendo como tasadores Andrés Mudarra Nápoles y Pedro Buitrago[4].

Jerónimo de Lezama (+1664). Desempeñó los cargos de consejero y secretario de Guerra y fue caballero de la orden de Santiago. Debió de morir a principios de septiembre, pues el 16 de ese mismo mes Andrés Mudarra Nápoles[5] realizó la tasación de la plata labrada.

Luis de Benavides Carrillo de Toledo (1608-1668), quinto marqués de Frómista. Entre otros títulos ostentó los de segundo marqués de Caracena y conde de Pinto. Miembro del Consejo de Estado de Milán y presidente del de Flandes,

3 El peso de una pieza de plaza se expresaba en marcos, onzas u ochavas. Es sabido que un marco de plata equivale a 230 gramos; la onza es la octava parte y la ochava lo mismo respecto a la onza.

4 Andrés Mudarra Nápoles firmó en esta ocasión, como en algunas más, con los apellidos invertidos, ya que esta familia de plateros era Nápoles Mudarra. Actuó como contraste de Villa y Pedro Buitrago lo hizo como platero pues no tenía condición de contraste.

5 Firmó la tasación como contraste marcador y tocador de oro y plata de la Villa.

capitán general de artillería de España y gentilhombre de la cámara de su Majestad, además de pertenecer como trece a la orden de Santiago. Casó por poderes en 1652 con su prima doña Catalina Ponce de León y Aragón, condesa de Pinto. Tuvieron cuatro hijas. En marzo de 1668 Manuel Mayers, actuando como contraste de oro y plata de su Majestad, se ocupó de la tasación de la plata.

Luisa de Góngora y Haro (c.1620-1689), marquesa de Almodóvar. Este título lo adquirió al casar con su tío don Juan de Góngora y Haro, primer marqués de Almodóvar y consejero de su Majestad. Ostentó también los títulos de vizcondesa de la Puebla de los Infantes, señora de las villas de Albornoz, Chamartín, Santa María de Trasierra, la Rambla y Espiel. Enviudó en 1668 y casó en segundas nupcias con don Luis de Meneses, conde de Daroca y marqués de Peñalba que además desempeñó el cargo de gentilhombre de cámara de su Majestad y fue miembro de su Consejo de Guerra.

En la tasación de los bienes aportados por la marquesa, aparecen diversas relaciones de bienes muebles correspondientes a joyas, plata labrada, pinturas, tapicerías y otros más, así como bienes raíces y rentas libres de casas y mayorazgos que también aportó[6], entre los que figuraban unas casas en la calle del Barquillo[7]. Nos parece oportuno hacer referencia a la tasación de las pinturas realizada por los pintores Bartolomé Pérez y Antonio Loarte y Figueroa, ya que hicieron mención de los cuadros que estaban emplazados en cada una de las diversas estancias que componían dicha vivienda, entre las que se contaban dos oratorios. A uno de los oratorios le precedía una pieza denominada "*oscura*", donde iban colocados doce retratos de la Casa de Austria, sin identificar. En el interior del oratorio figuraban varias pinturas y esculturas, destacando un cuadro de una Sagrada Familia acompañada de San Juan, con la indicación "*que viene de Rafael*" (tasada en 1.500 reales) y una imagen de un Santo Cristo de Juan Sánchez Barba[8], que fue encarnada por el pintor Francisco Camilo[9] y medía siete cuartas de largo (147 cm. aproximadamente) e iba dispuesta en el hueco del altar de dicho oratorio. No se precisa si se trataba de imagen yacente, si bien por su medida deducimos que sí. Se tasó en la elevada cantidad de 400 ducados (4.400 reales). Este importe superó al concertado por Sánchez

6 Parte de estos bienes los heredó de su primer matrimonio. También heredó la finca de recreo del señorío de Chamartín de la Rosa, de la que doña Luisa de Góngora hizo transmisión a la duquesa del Infantado, según recoge M. LASSO DE LA VEGA ZAMORA, *Quintas de recreo: las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid*, L. I. Madrid, 2007, p. 172.

7 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo 9817, f. 1383. Estas casas constaban de caballerizas, huerto, jardín, dos estanques -uno bajo y otro alto- con su depósito de aguas, cuatro fuentes, tres pequeñas de alabastro situadas en el jardín y otra de tamaño grande de mármol de Génova de forma ochavada con dos estatuas de cuerpo entero situada junto al depósito alto, además de las estancias que ocupaban los dos pisos de la vivienda.

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba y su familia". *Anales de Historia del Arte* nº 1 (1989), pp. 197-207.

9 A. PEREZ SANCHEZ, "Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV". *Discurso leido el 13 de diciembre de 1998 en su recepción pública.* Real Academia de la Historia. Madrid, 1998.

A. PEREZ SANCHEZ, *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid, 1992, p. 48.

Barba en 1650, para realizar un Cristo yacente con una medida de seis pies de largo (167 cm.), cuyo precio quedó regulado en 150 ducados[10].

El otro oratorio, denominado "*alto*", contaba con sacristía en la que se hace mención a seis láminas de diferentes santos, más diez cuadros que seguramente representaban asuntos religiosos, aunque nada se dice. En el interior de este oratorio figuraban treinta y seis láminas de diferentes santos y santas; quince vitelas diferentes, con sus vidrios y molduras y varias imágenes, entre éstas, una de Nuestra Señora de la Concepción; dos de Cristo crucificado, uno realizado en marfil y otro de madera; dos Niños de Nápoles y otra dedicada a San Antonio. En cuanto a la tasación de la plata intervino Manuel Mayers quedando finalizada el 18 de noviembre de 1668.

Jerónimo Valle de la Cerda (+1671), señor de la villa de Casatejada. Desempeñó los oficios de consejero de su Majestad y contador mayor de Cruzada y de su Junta de Galera en España. Fue también caballero de la orden de Calatrava. La tasación de sus bienes se realizó el 4 de junio, ocupándose de la plata el platero Andrés Mudarra Nápoles.

Pedro Portocarrero Folch de Aragón (+1679), conde de Medellín. Entre otros oficios fue gentilhombre de cámara de su Majestad y presidente del Consejo de las Indias. Al casar con su sobrina doña Catalina Ponce de León, viuda de don Luis de Benavides Carrillo de Toledo, ambos hicieron capitulaciones de los bienes que llevaron al matrimonio en diciembre de 1673. Al año siguiente se realizaron las distintas tasaciones, encargándose Manuel Mayers en lo tocante a la plata que perteneció al conde y a doña Catalina.

Catalina Ponce de León (1629-1701). Hija de don Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos y de doña Ana Fernández de Córdoba y de Aragón. Tuvo cuatro hermanos: el primogénito que ostentó el título de conde de Arcos, José, María y Victoria. Su padre le concedió una dote de 50.000 reales cuando contrajo matrimonio con don Luis de Benavides Carrillo de Toledo, de quien enviudó en 1668. Casó en segundas nupcias como queda dicho en el apartado anterior.

Feliche Enriquez de Cabrera y Colonna (+1676), duquesa de Lerma. Hermana de doña Ana, a quien nos hemos referido anteriormente. Casó con don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, segundo duque de Lerma, sexto marqués de Denia y conde de Santa Gadea. Ocupó además los cargos de adelantado mayor de Castilla y clavero de la orden de Calatrava. Tuvieron dos hijas Feliche y Mariana. Quedó viuda en 1635. Vivió en unas casas de la calle del Prado junto a los capuchinos de

10 M. AGULLÓ, "El arte de El Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* tomo XIV (1977), p. 77. Queda recogido en nota por J.J. MARTIN GONZALEZ, *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid, 1991, pp. 262-264.

San Antonio, en las que debieron de estar ubicados los tres oratorios a los que se hace referencia en la tasación de sus bienes bajo los siguientes epígrafes "*plata de oratorio*", considerando que se trataba del principal por ser el que mayor número de piezas contenía, "*piezas del oratorio del Santo Cristo que dió doña Marina de Escobar*"[11] y el tercero denominado "*oratorio de las muertes*" que contenía numerosas pequeñas piezas de las denominadas menudencias.

Las piezas de los tres oratorios fueron tasadas por Manuel Mayers en los primeros días del mes de marzo de 1676.

Ana de Silva y Corella (+1680), marquesa de Aitona. El título lo adquirió al casar con don Guillén Ramón de Moncada, sexto marqués de Aitona y conde de Osona. Fue comendador de la Fresneda y caballero de la orden de Calatrava. En Palacio tuvo los cargos de gentilhombre de cámara de su Majestad y mayordomo mayor de la Reina. Vivieron en la calle de Atocha, parroquia de San Sebastián; tenían otras casas en la misma calle enfrente de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto y otras más en la calle de Amor de Dios. Manuel Mayers realizó la tasación de la plata en julio de 1681.

Antonia de Acuña y Guzmán (+1683), marquesa de Valle y condesa de Salvatierra. Estuvo casada con don García Sarmiento Sotomayor, conde de Salvatierra. Fue propietaria de una magnífica colección de plata, tanto por el elevado importe que alcanzó como por la categoría de las piezas que la componían, entre las que se contaban varias de oro como fueron dos talleres. La tasación de sus bienes la realizaron Francisco de Payba y Gabriel Mayers, contrastes de oro y plata de la Corte, el 13 de marzo de 1683.

Tomás Lorenzo de la Cerda (+1692), conde de Paredes y marqués de la Laguna. Ocupó el cargo de virrey y capitán general del reino de Méjico y comendador de la Moraleja en la orden de Alcántara. Fue propietario de una importante colección de plata, encargándose de la tasación Luis Rodríguez de Araujo, contraste de su Majestad, en septiembre de 1692.

Gervasio Carrillo (+1693). De su posición social solo sabemos que era caballero de la orden de Alcántara. Debió de morir en noviembre de 1693, fecha en la que se hizo parte de la tasación de sus bienes. En marzo de 1694 las piezas de oratorio junto con otras más fueron tasadas por Luis Rodríguez de Araujo.

Piezas comunes

Nos referimos en primer lugar a las piezas más comunes de uso en los oratorios como son: *cáliz* y *patena*; *copón*; *salva*, *vinajeras y campanilla*; *cruz de altar y can-*

11 Religiosa española (1554-1633), fundadora de la orden monástica de Santa Brígida en 1582.

deleros; *hostiario* y también *pila de agua bendita*. En ocasiones, en algunos ajuares, suelen figurar agrupadas formando un conjunto al que denominan "*aderezo*", "*recado*" o "*conjunto de oratorio*".

Debido al elevado número de piezas comentaremos de forma conjunta las características de cada uno de los tipos; peso, del que se puede deducir el tamaño, aunque a veces queda indicado por el tasador, así como el precio de la hechura que se facilita en algunos ejemplares. Haremos descripción más detallada de aquellas piezas que destacaron por su importante peso o la singularidad de su hechura, dentro de su tipo.

Cáliz

Es la pieza fundamental en un oratorio. El tipo de los ejemplares que aquí hemos estudiado era el común para esta pieza. Se componía de basamento -en alguna pieza se cita banquillo-, vástago y copa y en algún caso sobrecopa. Acompañado siempre de patena e incluso en una ocasión se indica que llevaba dos. Eran dorados o dorados y blancos, a veces cincelados y con sobrepuestos de oro o esmaltes y alguno decorado con picado de lustre.

Destacamos uno de los dos ejemplares que poseyó don Tomás Lorenzo de la Cerda que respondía al tipo descrito; realizado de plata dorada, pie redondo, basa, copa y sobrecopa. En cuanto a su decoración mostraba cartelas, gallones y cabezas de querubines sobrepuestas, además del picado de lustre. Pesó algo más de 5 marcos y se valoró en 445 reales. Teniendo en cuenta que el precio del marco de plata era de 65 reales, calculamos que el de su hechura, pero incluyendo el dorado, debió de estar alrededor de 24 reales por marco.

El peso que encontramos de esta pieza estaba entre 2 marcos para el tamaño pequeño, 3 y 4 para el mediano y entre 5 y 6 el ejemplar más grande.

Vinajeras, salva y campanilla

Las *vinajeras* se refieren a cada uno de los dos jarrillos utilizados para el agua y el vino en la ceremonia de la misa. Su estructura se describe con pie, asa, pico y tapador, a veces con remate o con las letras A y V (agua y vino) también dispuestas como remate. *Salva* o *platillo* es la pieza que acompaña a la pareja de vinajeras. De forma aovada -la más común- rectangular o redonda; algún ejemplar presentaba pie, aunque no era frecuente. Se realizaba lisa o cincelada, a veces calada y algún ejemplar iba decorado con esmaltes y las armas de la familia talladas.

La *campanilla* es pieza que suele acompañar a este juego, aunque no siempre se cita. También se utiliza para uso doméstico y forma parte de las piezas de escribanía. Consta de un cuerpo que semeja al de una copa invertida, un cabo o remate y una lengüeta colocada en el interior que produce el tintineo al golpear contra el cuerpo. En algún ejemplar se cita que llevaba cadenilla. La decoración es sencilla, a veces el cabo iba torneado; otras llevaban las armas de la familia talladas; uno de los ejemplares además de mostrar las armas iba decorado con esmaltes azules.

Hacemos mención a uno de los juegos que poseyó doña Ana de Silva y Corella. Compuesto por una salva redonda, lisa, con "*ylo al canto*"[12] y pie entornillado, más dos vinajeras iguales -de hechura de aguamaniles-, con sus tapadores y remates; acompañaba al juego una campanilla con cabo largo y lengüeta. Todo ello era dorado; siendo el peso de las cuatro piezas alrededor de 9 marcos.

Señalamos también el juego que perteneció a don Tomás Lorenzo de la Cerda que alcanzó aproximadamente 12 marcos. Constaba de una salvilla de forma aovada, dorada, con cuatro leones por pies; una moldura resaltada al canto, cincelada de hojas y cartones y dos borjes redondos donde se asentaban las dos vinajeras con forma de aguamaniles; estaban compuestas de pie, pico, asa y tapador engoznado con una letra por remate; ambas doradas por el exterior y cinceladas de cartones y gallones.

Podemos resumir que el peso de este juego estaba alrededor de los 3 marcos los ejemplares más pequeños; otros mayores entre 5 y 6 marcos, destacando los dos juegos a los que hemos hecho referencia.

Cruz de altar y candeleros

El tipo que presenta la *cruz de altar* responde a pie redondo -el más común-, aovado, triángulo u ochavado y basamento; generalmente llevaban una "*hechura de Cristo crucificado*"; en algunas piezas se citan remates y cartelas. También en una ocasión se indica que era de filigrana, vaciada y calada. El peso más común de la pieza oscilaba entre 4 y 8 marcos. Es frecuente que aparezca tasada junto con candeleros, debido a que comúnmente formaban parte de un juego que se colocaba sobre el altar durante la celebración de la misa.

La estructura del *candelero* comúnmente se componía de pie, mechero y arandela. En las piezas que aparecen en estos oratorios observamos las siguientes variantes. La forma del pie era redonda o triangular, si bien conocemos que existían otros con forma cuadrada, seisavada u ochavada, siendo la más común la cuadrada. Otros elementos de su estructura se refieren a basamento, arandelas y mecheros. Alguna vez se dice que eran lisos y otras que iban cincelados.

El peso de esta pieza estaba entre 3 y 4 marcos para el tamaño mediano y entre 5 y 6 para el grande. Conocemos que existía también un tamaño más pequeño, de peso alrededor de un marco, del que en estos oratorios no figuraba ningún ejemplar.

Destacamos los doce ejemplares que poseyó doña Antonia de Acuña y Guzmán. Se describen, de sobrealtar, seis de ellos iguales; cincelados; pie redondo; basamento; arandelas y mecheros que cada uno se componía de ocho piezas. Todos dieron un peso de 52 marcos y 6 onzas. Los otros seis, también de sobrealtar e iguales; lisos; pie triángulo; basamento; arandelas y mecheros compuestos de diez piezas. Debieron de ser algo mayores que los anteriores pues su peso alcanzó 54 marcos.

---

12 Este término lo vemos aparecer con frecuencia, sobre todo en los distintos modelos de plato que formaban parte de la vajilla, indicado también como "*hilo arriba*" o "*hilo abajo*". Cabe plantear que pudiera tratarse del remate que llevaría el borde o canto de la pieza a modo de una fina moldura.

Citamos también otros seis ejemplares que pertenecieron a don Tomás Lorenzo de la Cerda, de hechura similar a los anteriores. Presentaban pie redondo con cuatro bolas; banquillo; basa con arandela y contra arandela y mechero en cada uno; llevaban cinceladas tarjetas y hojas. Pesaron los seis algo más de 39 marcos, indicándose que su tamaño era mediano.

En las fiestas solemnes se encendían las velas de los seis.

Palabras de la Consagración y evangelio de San Juan

Encontramos citada esta pieza en dos de los oratorios. Uno de los ejemplares, era de forma rectangular, compuesto de basa, pie redondo soportado por tres bolas y dos cartelas; cincelado alrededor de hojas y una cruz en el remate. Su peso fue de 4 marcos que parece era el peso común para esta pieza.

Mención aparte merece el ejemplar que figura en la colección de doña Antonia de Acuña y Guzmán. Se trataba de una pieza a modo de relicario, de forma rectangular con unas columnas lisas con diferentes santos en la parte superior y en medio la figura de Cristo rematando la pieza. El pie, de forma cuadrada, iba resaltado con cinco santos sobrepuestos en el banquillo, así como el basamento adornado también con diferentes santos. Esta descripción nos hace suponer que la estructura de la pieza bien pudo estar realizada a modo de retablo mostrando las palabras de la Consagración debajo. Superó el extraordinario peso de 54 marcos y se tasó en 3.542 reales.

El único ejemplar del *evangelio de San Juan* perteneció a don Tomás Lorenzo de la Cerda. Su descripción responde a una pieza cincelada de hojas y cartones; de su hechura solo se indica que llevaba dos bolas que hacían de pies y tentemozo, este elemento cuya función es servir de base o apoyo, lo vemos también en la estructura del atril. Pesó algo más de 2 marcos y se valoró en 200 reales.

Se trata del inicio del evangelio de San Juan que se leía como el último evangelio al final de la misa en el rito anterior al Concilio Vaticano II. Es muy rara su aparición en esta época pues no se conoce ningún ejemplar en plata hasta el siglo XVIII[13]. Debía de ir acompañada la pieza con el inicio del salmo 25 que se leía durante el lavado de manos por el sacerdote.

Copón

La descripción de los cuatro ejemplares encontrados es muy similar. Se refiere a caja cilíndrica con pie redondo -de uno se dice que es alto-, basamento o banquillo y tapador con una cruz por remate. Dorado, uno de ellos, solo lo era por dentro; liso, el más común, si bien encontramos un ejemplar que llevaba decoración de picado de lustre. El peso de esta pieza estaba alrededor de los 2 marcos.

---

13 Agradecemos este dato al profesor Cruz Valdovinos.

Hostiario

Pieza similar al copón, aunque sin pie y más pequeña; se utilizaba para guardar las hostias no consagradas. Los doce ejemplares que contamos en estos oratorios responden a un mismo tipo: redondo; tapador con remate -en alguna ocasión se cita una cruz que sería el remate común para esta pieza-; liso y a veces dorado. Uno de los ejemplares iba estriado con esmaltes sobrepuestos y otro iba cincelado de hojas.

Pila de agua bendita

La presencia de esta pieza es principalmente en los oratorios. Es frecuente la aparición de más de un ejemplar en un mismo ajuar, citándose tres o cuatro. Parece lógico en aquellos propietarios que contaban con más de un lugar de culto en su vivienda; en otros casos seguramente era para usar por los distintos miembros de la familia en sus habitaciones.

Se realizaba de plata blanca o dorada. La forma se describe aovada, redonda o con hechura de concha. Las más sencillas eran lisas, otras eran de chapas caladas o enrejadas, también agallonadas o cinceladas de hojas, flores o cartones. Algunas portaban tapador, aunque no era elemento común en esta pieza.

El motivo más representado que aparece cincelado o tallado era la Cruz, a veces acompañada de dos ángeles a los lados; también pequeñas cabezas de serafines o los atributos de la Pasión; en otras se menciona representaciones de la Virgen.

El tamaño de la pieza se puede deducir por su peso; la pequeña estaba entre 4 y 7 onzas; la mediana algo más de un marco y la grande alrededor de 2 y 3 marcos.

Nos referimos a continuación a otras piezas igualmente de carácter litúrgico o religioso que formaron parte de estos oratorios pero su presencia era menos frecuente:

Atril

Pieza que forma parte de las de mobiliario, sirve para sostener libros profanos y religiosos. Es a los dedicados al uso litúrgico a los que hacemos referencia.

Los ejemplares que aparecen en estos oratorios presentaban un tipo similar con alguna pequeña variante. De hechura cuadrada o rectangular, soportada por cuatro pies, casi siempre consistentes en bolas y en alguna ocasión en forma de garra. Barandilla y tentemozo son los elementos que sirven de base o apoyo al libro. Vaciado y calado eran términos que, sin duda, se refieren al respaldo. La decoración que se menciona hace referencia a chapas cinceladas de cartones, flores o las armas de la familia y en alguna ocasión iban decorados con sobrepuestos de esmaltes.

De algún ejemplar se cita su tamaño, indicando mediano o grande, aunque sabemos que también los había más pequeños. El peso del tamaño mediano estaba entre

6 y 8 marcos y entre 13 y 15 marcos el grande. De peso superior fue el ejemplar que poseyó doña Antonia de Acuña y Guzmán que alcanzó casi 22 marcos. Se refiere a una pieza decorada con unos cartones cincelados, cinco esmaltes sobrepuestos y unos óvalos; iba soportada por cuatro bolas que hacían de pies.

Bolsa de corporales

Aunque la definición del Diccionario de la Real Academia se refiere a pieza de dos hojas de cartón y tela, entre las cuales se guardan plegados los corporales, también se hicieron de plata como la que aparece en la colección de doña Catalina Ponce de León. Se describe compuesta por dos chapas de plata, de forma cuadrada que iban cinceladas; el peso de ambas chapas fue de algo más de 4 marcos, lo que hace suponer que el grosor de las chapas sería considerable, ya que el tamaño para este tipo de pieza suele ser aproximadamente de 25 centímetros por cada lado. La hechura se tasó en 100 reales.

Portapaz

Se refiere a una lámina o placa de metal empleada para dar la paz a los fieles.

La única pieza que encontramos figuraba en el oratorio del conde de Medellín. Su descripción solo indica que llevaba una cruz en medio y portaba asa, elemento que va colocado por el reverso y sirve para sostenerla sobre el altar y para sujetarla al darla a besar a los fieles. Pesó este portapaz algo más de un marco.

Vaso y salva para lavatorio

Los dos juegos que aquí citamos pertenecieron a la marquesa de Almodóvar y a don Jerónimo Valle, respectivamente. La descripción del primero responde a "*un vasito de plata dorado y una salva dorada para lavatorio en la Santa Comunión*". Debieron de ser, como se aprecia en las conservadas, piezas lisas y sencillas, según las describe el profesor Cruz Valdovinos[14] en el estudio dedicado a estas piezas. Pesaron ambas un marco y tres onzas. El importe se estimó en 151 reales, en el que quedaba incluido el valor de la plata, oro del dorado y hechura.

El otro juego hace referencia a un vaso dorado de bocados, con pie y asa, acompañado de un "*azafatico*" redondo y cincelado. No conocemos su peso pues se tasó junto con otras diversas piezas de oratorio que debieron componer el denominado aderezo, al que ya hemos hecho referencia, dando un peso todo el conjunto de 27 marcos.

14 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería eucarística hispana: vasos para la comunión de los legos y para dar lavatorio a los que comulgan", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 125-142.

Piezas extraordinarias

En este apartado nos referimos a las piezas de carácter litúrgico u ornamental que al no ser imprescindibles en los oratorios las relacionamos bajo el epígrafe de extraordinarias, bien por su escasa presencia, singularidad dentro de su tipo o por su elevado peso e importe alcanzado.

Custodia

Observamos la presencia de esta pieza en dos oratorios. En primer lugar citamos el ejemplar que perteneció a don Luis de Benavides y más tarde aparece en el oratorio de la condesa de Medellín. Responde al tipo común de las realizadas en este período. Compuesta de basa, pie cincelado, cerco de rayos alrededor del viril y por remate una corona y dos ángeles; pesó 12 marcos y su hechura se valoró en 600 reales. Cabe pensar que se trataba de una pieza de tamaño mediano, si la comparamos con la que mencionamos a continuación.

El siguiente ejemplar, cuya propietaria fue la duquesa de Alburquerque, debió de ser una pieza extraordinaria, teniendo en cuenta que perteneció a una colección particular pues dio un peso de casi 35 marcos. De su descripción solo conocemos que la parte superior era de forma triangular y llevaba dos ángeles a los lados, además de su bisel. La hechura que, por otra parte, resulta de cierta rareza por su forma indicada, quedó valorada en 400 reales.

La escasa aparición de esta pieza en colecciones particulares se debe a que la exposición solemne del Santísimo no era normal en una casa y se necesitaban licencias especiales.

Albahaquero

Pieza en la que se colocaban plantas o flores diversas para adorno del altar, si bien por su función ornamental también se puede encontrar en cualquiera de las estancias del hogar. A veces aparece denominada ramilletero.

Su estructura es similar a la del vaso o tiesto, como así se menciona en alguna ocasión. Se compone de pie redondo o seisavado. Generalmente iba cincelada de flores o de ordenanzas; otras eran agallonadas o caladas y con labor de pecho de azor; también se empleaban pequeñas almenillas o molduras en el canto. El peso de esta pieza estaba entre 1 y 3 marcos.

Destacamos los dos conjuntos que pertenecieron a doña Luisa de Góngora y Haro; seguramente estarían dispuestos en cada uno de sus oratorios. Uno de los conjuntos se componía de doce ejemplares, indicándose que eran grandes; iban cincelados de pecho de azor y en su interior portaban un ramo de flores de chapa de plata cincelada y calada, junto con unas espigas largas; las doce piezas con sus adornos pesaron casi 40 marcos y la hechura de todas se tasó en 792 reales. El otro conjunto estaba compuesto de diez ejemplares, de tamaño más pequeño que los

anteriores y más sencillos pues solo se indica que eran lisos. Pesaron todos juntos algo más de 20 marcos; la hechura del conjunto se tasó en 200 reales.

Frontal

La descripción de la única pieza que aparece en estos ajuares responde a un conjunto de dieciocho chapas de plata blanca y dorada, distribuidas de la siguiente manera: la chapa que iba colocada en el centro era de forma rectangular y mayor que las demás con una "*maría*", anagrama de la Virgen y una corona; otras seis chapas, también rectangulares, con dos flores doradas en cada una; otras siete más, seis de forma cuadrada e iguales y la otra algo mayor de forma rectangular; las cuatro restantes se describen angostas en forma de listas y cada dos iguales; llevaba además veintiocho molduras de diferentes tamaños de chapa que iban cinceladas de hojas, cartones y unos cogollos de ordenanzas; todo ello fijado con tachuelas. Debía de tratarse de una pieza de tamaño considerable, como es normal para colocar en el frente de un altar, pues su peso alcanzó casi 65 marcos. Perteneció a don Tomás Lorenzo de la Cerda.

Incensario

El único ejemplar aparecido figura en el ajuar que poseyó doña Antonia de Acuña y Guzmán. Su descripción indica que se componía de un pie cincelado, tapador calado, manípulo y cuatro cadenas.

Al ir tasado junto con otras piezas -cruz pequeña de altar; hostiario y salva con vinajeras y campanilla- no sabemos qué peso le correspondería, ya que todas las piezas juntas pesaron 19 marcos.

No era usual que en un oratorio privado hubiera ceremonias en que se empleara incensario y naveta, aunque esta última no aparece en este ajuar.

Lámpara

Los elementos que componían los tres ejemplares que figuran en estos oratorios hacen referencia a una chapa -cincelada y calada-, lamparín, manípulo -un ejemplar llevaba asa- y cadenillas; en dos piezas se mencionan cartelas, arandelas y mecheros, sin precisar el número. El ejemplar más pequeño pesó 2 marcos; el mediano pesó algo más de 6 marcos y el tercero, del que se dice con hechura de farol, dió el importante peso de 14 marcos.

No es frecuente su aparición en colecciones particulares, por tratarse sobre todo de pieza de iglesia.

Trono

El único ejemplar que aparece figura entre las piezas de oratorio de don Tomás Lorenzo de la Cerda, al que ya hemos citado en otros apartados.

Se componía de un cuadrado grande con cartelas que servían de pies; media caña de chapa cuadrada donde quedaba asentada una imagen; cuatro columnas salomónicas con sus pedestales; arquitrabes y cornisa en forma de media caña; cúpula; un asa en forma de jarra con cuatro cartelas sobrepuestas y un ángel de relieve con una "*ermita*"[15] en la mano y otros cuatro arrodillados en cada una de las cuatro esquinas; todo ello iba cincelado de tarjetas, hojas, uvas, pámpanos y cabezas de serafines. El elevado peso que alcanzó esta pieza -98 marcos- y su singularidad le conceden un carácter extraordinario. Llama la atención no encontrar ninguna mención a imagen en su colección de plata, quizá de existir alguna pudo estar realizada en otro material distinto y por ello no se incluyó en la tasación de plata labrada o quizá se dedicaba al Santísimo, sobre todo en Jueves Santo.

Como complemento al comentario de las piezas pensamos que pueden resultar de interés los dos cuadros resumen que se acompañan, en los que se puede observar, de forma conjunta, los datos relativos a cada una de las colecciones de los propietarios estudiados. En el cuadro número 1 se reflejan los siguientes detalles: importe total de la colección de plata labrada e importe del conjunto de piezas que componían el oratorio, así como el peso total de cada uno de los conjuntos, expresado en marcos, onzas y ochavas. En el cuadro número 2, se ha elaborado una relación de algunas piezas en las que quedó indicado, además de su importe, el precio total de su hechura[16] y también su peso; con estos dos últimos datos se ha podido calcular la cantidad pagada por marco trabajado. Dicha relación se ha ordenado de mayor a menor importe del precio de la hechura por marco.

Observamos que comúnmente la pieza más decorada se valoraba a mayor precio, si bien no era regla de carácter general, ya que alguna vez resulta que por piezas lisas se pagaba una cantidad más alta que por otras que iban más adornadas. En ocasiones era el propio tasador quien indicaba la cantidad de reales estimada por cada marco que no siempre coincidía con el peso exacto, debido a que a veces se desprecian algunas ochavas. También vemos, en otros casos, la diferencia existente entre el peso y el importe correspondiente. Se debe a que en el importe estaban incluidas piezas que no se pesaron al estar realizadas o combinadas con otros materiales: oro, bronce, coral, etc. Incluso se tenía en cuenta el precio de la hechura, como comprobamos en algunos ajuares. Como ejemplo, el *aderezo* que figuraba en el oratorio de doña Ana Enríquez de Cabrera, en el que se estimó el marco de plata en 80 reales, quedando incluida plata, oro del dorado y hechura. Otro tanto sucede en la colección de don Tomás Lorenzo de la Cerda, en la que se observa una elevada diferencia entre importe y peso, debido a que también en dos de las piezas más importantes -*frontal* y *trono*- el precio del marco se valoró en 80 reales, por la razón ya citada.

---

15 Así se cita en el documento si bien desconocemos a qué puede referirse.

16 Debemos indicar que el importe de las hechuras siempre viene expresado en reales de vellón, moneda usual en la época estudiada, mientras que los importes del material de las piezas se indican, en la mayoría de los casos en reales de plata.

Cuadro 1

Propietario Año de la tasación	*Importe de la colección de plata labrada reales de plata*	*Importe de la plata del oratorio reales de plata*	*Peso de la plata del oratorio*		
			marcos	*onzas*	*ochavas*
Ana Enríquez de Cabrera 1658	*86.784,17*	*7.905*	*114*	*4*	*6½*
Jerónimo de Lezama 1664	*34.095,17*	*975*	*15*	-	-
Luis de Benavides 1668	*280.134,00*	*999*	*15*	*3*	-
Luisa de Góngora y Haro 1668	*151.617,00*	*12.943*	*188*	*4*	*4*
Jerónimo Valle de la Cerda 1671	*25.186,17*	*1.747*	*26*	*7*	-
Pedro Portocarrero 1674	*50.518,00*	*2.383*	*36*	*5*	*3*
Catalina Ponce de León 1674	*234.788,00*	*3.128½*	*48*	*1*	*1*
Feliche Enríquez de Cabrera 1676	*108.420,17*	*20.997*	*317*	*6*	*4*
Ana Silva y Corella 1681	*79.229,00*	*7.259½*	*98*	*4*	*7*
Antonia Acuña y Guzmán 1683	*235.712,00*	*13.573*	*208*	-	*4*
Tomás Lorenzo de la Cerda 1692	*471.171,00*	*22.246*	*273*	*7*	*7*
Gervasio Carrillo 1694	*17.950,17*	*677,00*	*8*	*2*	*5*

Cuadro 2

Propietario	*Pieza*	*Importe de la pieza reales plata*	*Peso en*			*Precio total de la hechura en reales vellón*
			marcos	*onzas*	*och.*	
Luis de Benavides	*Custodia*	*780*	*12*	-	-	*600*
Catalina Ponce de León	*Hostiario*	*80*	*1*	*1*	*7*	*40*
Catalina Ponce de León	*Cáliz*	*154*	*2*	*3*	-	*66*
Ana Enriquez de Cabrera	*Albahaquero (2)*	*413*	*6*	*2*	*7*	*150*
Catalina Ponce de León	*Bolsa de Corporales*	*275*	*4*	*1*	*7*	*100*
Luisa de Góngora y Haro	*Candeleros (6) y cruz de altar*	*1.320*	*20*	*2*	*4*	*450*
Luisa de Góngora y Haro	*Hostiario (2)*	*244*	*3*	*6*	-	*80*
Luisa de Góngora y Haro	*Lámpara*	*922*	*14*	*1*	*4*	*300*
Luisa de Góngora y Haro	*Palabras de la Consagración*	*418*	*6*	*3*	*4*	*132*
Catalina Ponce de León	*Salva y vinajeras*	*195*	*3*	-	-	*60*
Luisa de Góngora y Haro	*Salva y vinajeras*	*310*	*4*	*6*	*1*	*80*
Luisa de Góngora y Haro	*Atril*	*983*	*15*	*1*	-	*220*
Ana Enríquez de Cabrera	*Custodia*	*2.271*	*34*	*7*	*4*	*400*
Luisa de Góngora y Haro	*Albahaquero (10)*	*1.324*	*20*	*3*	-	*200*
Ana Enriquez de Cabrera	*Atril*	*534*	*8*	*1*	*6½*	*66*

"La Descripción de la Traça" de Juan de Arfe con la adición de Ceán Bermúdez recuperada

JOSÉ LUIS REQUENA BRAVO DE LAGUNA
Universidad Antonio de Nebrija

Al cumplirse un año de la exposición *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*[1] organizada por la Biblioteca Nacional de España y el Centro de Estudios Europa Hispánica llegó a mis manos de una manera inesperada la edición original de la *Descripción de la traça* de Juan de Arfe (1535-1603) con el no menos conocido manuscrito crítico de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829). Un libro de singular importancia que aúna en un mismo espacio dos obras teóricas que son un fiel testimonio del pensamiento y la cultura artística españolas de los siglos XVI y XIX. El "escultor de oro y plata" de espíritu humanista Juan de Arfe frente al erudito ilustrado Ceán Bermúdez.

El propósito de esta breve reseña es dar noticia de la reciente aparición de esta obra en el mercado del arte y su posterior adquisición por parte del Estado español con destino a la Biblioteca Nacional[2] y que debe ser celebrada por toda la comunidad científica de historiadores del arte de nuestro país. En los últimos cuarenta años han sido varios los investigadores que han contribuido con sus valiosas publicaciones al conocimiento de la obra artística y teórica de Juan de Arfe[3]. Por lo tanto no es mi intención, ni estaría en mis posibilidades hacer un estudio exhaustivo sobre la última obra teórica de Arfe sino más bien rememorar su azarosa procedencia para después detenernos en su análisis visual.

---

1 E.M. SANTIAGO PÁEZ (dir.), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Catálogo de la Exposición. Madrid, 2016.

2 La obra que ocupa nuestro texto compareció en *Subastas Segre, Pintura y Escultura*, Madrid, 23 mayo 2017, lote 55 y fue adjudicado al Estado haciendo uso del derecho de tanteo para incorporarlo posteriormente a los Fondos de la Biblioteca Nacional de España.

3 Entre estos merecen especial mención las aportaciones de María Jesús Sanz Serrano y María del Carmen Heredia Moreno.

En 1587 salió a la luz en la imprenta sevillana de Juan de León[4], en la célebre *Descripción de la traça y ornato de la custodia de plata de la sancta iglesia de Sevilla* de Juan de Arfe justo cuando acaba su *Magnum Opus*, esto es, la Custodia de la Catedral hispalense[5]. Un pequeño libro u opúsculo de dieciséis páginas en octava menor donde se describe con gran meticulosidad todo el programa iconográfico de la Custodia de asiento ideado por el canónigo don Francisco Pacheco (1535-1540)[6], tío del suegro de Velázquez, reconocido exégeta y erudito de las Sagradas Escrituras. A pesar de la brevedad de sus páginas y exiguas dimensiones su tirada no debió de ser muy generosa. Uno de los primeros ejemplares fue entregado al cabildo catedralicio pero desgraciadamente terminó por extraviarse en fecha posterior a 1890[7]. En 1786 Antonio Ponz consciente de la singularidad del ejemplar fue el primero en publicar un extracto en el tomo IX de su *El viaje de España*[8]. A finales del siglo XVIII algunos eruditos y diletantes del arte, ya habían manifestado lo difícil de hallar un ejemplar. Tal era su rareza que en 1775 el anticuario sevillano Agustín Álvarez le muestra al joven Ceán Bermúdez un original como si se tratase del ave fénix y le invita a copiar el retrato de Juan de Arfe que figura en *De varia Commensuracion* para colocarlo como portada[9].

Curiosamente años más tarde, en 1805, Ceán de regreso a Sevilla se encontró con el mismo ejemplar, esta vez en manos de Justino Matute y Gaviria (1764-1830),

4 Sobre este impresor véase P.M. CÁTEDRA, "Notúnculos sobre impresores viejos y nuevos del siglo XVI", en P.M. CÁTEDRA y M.L. LÓPEZ-VIDRIERO (dir.), *El Libro Antiguo español. VI. De libros, librerías, imprentas y lectores*. Salamanca, 2002, p. 69.

5 Para Juan de Arfe y la Custodia de la Catedral de Sevilla sigue siendo fundamental la obra de M.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978 (2006, 2ª ed. actualizada y revisada por la misma autora) y "Aspectos teóricos de la obra literaria de Juan de Arfe", en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte.* Mérida, 1992, V. I, p. 321. Más recientemente, véase también de M.J. SANZ SERRANO, "La estancia en Sevilla y la obra de la Custodia Hispalense", en M.J. SANZ SERRANO (coord.), *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla, 2003, pp. 93-125. Otras aportaciones de primera importancia son las de M.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio. *Archivo Español de Arte* T. 76, nº 304 (2003), pp. 371-388, "Sobre fuentes europeas de Juan de Arfe y Villafañe", en M. CABAÑAS BRAVO (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid, 2005, pp. 193-212, "Juan de Arfe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 193-212, "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe". *Archivo Español de Arte* T. 79, nº 315 (2006), pp. 313-319 y "El Templo de Salomón en la platería española". *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 318-324. Y, por último, P. ANDRÉS GONZÁLEZ, "Hieroglíficos y empresas en la custodia hispalense de Juan de Arfe". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* nº 27 (2015), pp. 113-132.

6 Sobre este canónigo véase J. SOLÍS DE LOS SANTOS, "Pacheco, Francisco (1535-1599)", en R. SERRERA (dir.), *Universidad de Sevilla. Personalidades*. Sevilla, 2015, pp. 459-460.

7 José Gestoso constata que uno de los ejemplares fue entregado al cabildo catedralicio. Véase J. GESTOSO, *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1890, Reprod. Facs. 1984, V. II, pp. 463-464.

8 A. PONZ, *Viaje de España.* Madrid, 1786, T. IX, pp. 57-62.

9 Las noticias sobre los distintos propietarios del opúsculo están extraídas del comentario crítico de Ceán Bermúdez que fue publicado en su integridad en "Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la sancta iglesia de Sevilla. Transcripción comentada por A. Zarco del Valle", en *El Arte en España* T. III (1864), pp. 174-192.

quien lo había adquirido en la almoneda de Martín Arenzana (1720-1784)[10], racionero de la catedral. Al abrirlo Ceán descubrió con sorpresa aquel dibujo que había hecho años antes y comprendió que Agustín Álvarez había adquirido el opúsculo de manos de Donato Arenzana, hermano del anterior. Finalmente Matute regaló la obra a Ceán que publicó parcialmente en su *Diccionario*[11] con el célebre comentario sobre los avatares del opúsculo y la reforma inmaculista que efectuó el platero Juan de Segura sobre la custodia en 1667-1668.

Después del fallecimiento de Ceán Bermúdez es probable que su viuda, doña Manuela Camas y de las Heras, vendiera[12] el manuscrito con el opúsculo a Valentín Carderera (1796-1880), que lo prestó a Zarco del Valle para reproducirlo íntegramente en la revista *El arte en España*[13]. Hacia 1880 lo adquirió don Juan Francisco Pérez de Guzmán y Boza, II duque de T'Serclaes de Tilly (1852-1934)[14], quien lo dio a conocer en la revista *Archivo Hispalense*[15]. Posteriormente se le pierde el rastro[16] al que se creía como el único ejemplar existente, hasta que en 2008 el investiga-

10 Don Martín de Arenzana, doctor en Sagrada Teología y racionero de la Santa Iglesia de Sevilla, fue uno de los oradores más célebres de estos tiempos. Escribió varias obras de devoción que se imprimieron en esta ciudad y murió el año de 1784. F. ARANA DE VARFLORA, *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad*. Sevilla, 1791, p. 21.

11 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes de España*. Madrid, 1800, V. I, p. 62.

12 Al fallecer Ceán Bermúdez su viuda donó algunos ejemplares a varias instituciones nacionales como la Real Academia de la Historia, otros muchos fueron adquiridos por Valentín de Carderera que luego pasarían a sus descendientes, quienes a su vez vendieron algunos libros y manuscritos a Xavier de Salas. Sobre la biblioteca de Ceán Bermudez véase X. DE SALAS, "Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez". *Cuadernos de arte y literatura* nº 1 (1967), pp. 140-142; M. CERA BREA, "La biblioteca de Ceán Bermúdez". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 116 (2014), pp. 201-222.

13 "Descripción de la traza…" ob. cit., pp. 174-192.

14 El historiador don Juan Francisco Pérez de Guzmán y Boza, miembro de la Real Academia de la Historia, fue un reconocido bibliófilo que junto a su hermano gemelo, don Manuel Pérez de Guzmán y Boza, I marqués de Jerez de los Caballeros (1852-1929), llegaron a formar dos de las bibliotecas más importantes de la época. La biblioteca del primero se dispersó entre los herederos del aristócrata, quienes con el tiempo han ido vendiendo en subastas y librerías del país, aunque algunos ejemplares han sido adquiridos por la Biblioteca Nacional. Peor suerte corrió la colección de manuscritos y libros raros de don Manuel que fue vendida en 1902 al hispanista Archer M. Huntington con destino a la institución que más tarde fundaría, la Hispanic Society de Nueva York. Sobre las bibliotecas de ambos hermanos véase C. CASTAÑEDA Y ALCOVER, "El Excmo. Sr. D. Juan Pérez de Guzmán y Boza, Duque de T'Serclaes". *Boletín de la Real Academia de la Historia* t. 104 (1934), pp. 41-48; J. O'NEILL, "Don Manuel Pérez de Guzmán, Marqués de Jerez de los Caballeros, Bibliófilo y Académico". *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* nº 37 (2009), pp. 331-344.

15 J. DE ARFE Y VILLAFAÑE, *Descripción de la traça y ornato de la custodia de plata de la sancta iglesia de Sevilla.* Sevilla, 1587, reeditada en *Archivo Hispalense* T. II (1886), pp. 285-296 y 321-343, con comentarios de Ceán Bermúdez.

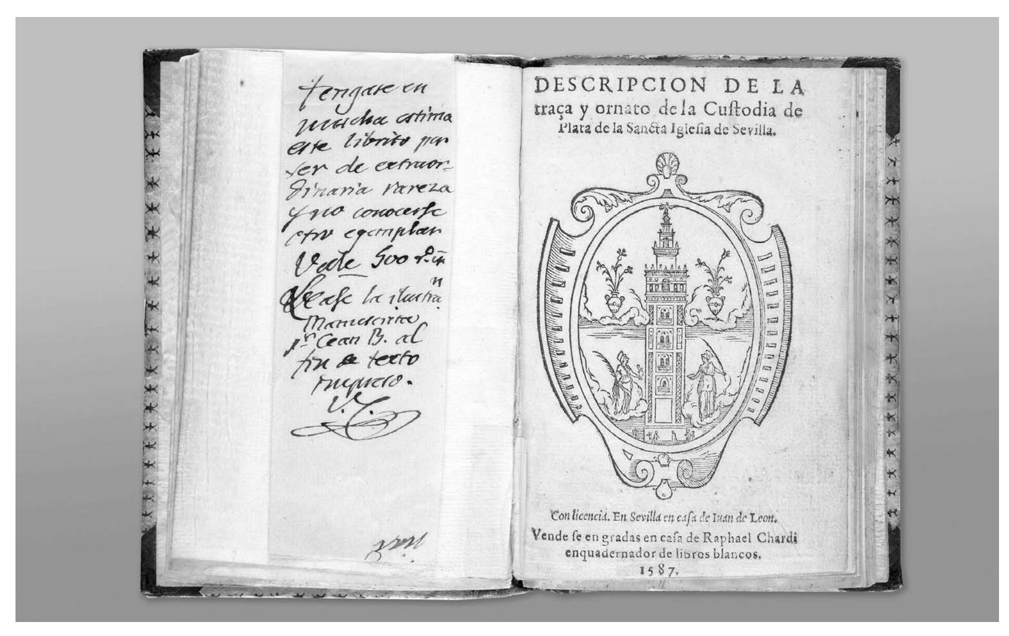
16 El libro lo había heredado su hijo primogénito, don Alfonso Pérez de Guzmán y Sanjuán, I marqués de Marbais (1886-1929), para pasar luego a la hija de éste último, Mercedes Pérez de Guzmán y Escrivá de Romaní (1919-2009), quién lo legó a su penúltima propietaria, doña Pilar Puig y Pérez de Guzmán.

dor José C. López Plasencia[17] sacó a la luz otro opúsculo inédito que se hallaba en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

Respecto al análisis físico del libro, podemos afirmar que tanto la *Descripción de la traça* como el comentario de Ceán Bermúdez se encuentran cosidos y encuadernados juntos formando un único volumen. *La Descripción de la traça* tiene diecisiete páginas y está precedido por el dibujo a tinta del retrato de Arfe que copió Ceán Bermúdez de la *Varia Conmensuración*. Una vez pasada la página, en el reverso, observamos una pequeña nota en la que figura la siguiente leyenda: "*téngase en mucha estima este librito por ser de extraordinaria rareza y no conocerse otro ejemplar. Vale 500 reales. Véase la ilustración manuscrita de Ceán Bermúdez al fin del texto inserto. V. C*". Esta indicación manuscrita corresponde al coleccionista y pintor Valentín Carderera, uno de los propietarios de la obra, quien quiso dejar constancia de la importancia del libro con esta reveladora indicación. A continuación vemos la portada que muestra un grabado de las santas patronas de Sevilla, Justa y Rufina, flanqueando la Giralda (lám. 1). Unas páginas más adelante se encuentra el despegable del alzado y perfil de la Custodia hispalense que Ceán Bermúdez asegura haberlo sacado de la *Varia Conmesuración* de Arfe. En la segunda parte del libro apreciamos las veinte páginas manuscritas de Ceán Bermúdez, en cuya última página leemos al final del texto: "*Sevilla 22 de abril de 1805 / J. A- C-B*" (lám. 2). Por último, destacar los cuatro aguafuertes de Juan de Valdés Leal (1622-1690) que corresponden al primer, segundo y tercer cuerpo de la custodia además de un cuarto general del monumento que datan de 1668[18].

17 J.C. LÓPEZ PLACENCIA, "Un ejemplar inédito de la "Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla", del "escultor de oro y plata" Juan de Arfe y Villafañe, en la Universidad de La Laguna", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 315-337 y del mismo autor "Un impreso sobre la custodia procesional de la Catedral de Sevilla, obra de Juan de Arfe y Hernando de Ballesteros el Mozo, en Tenerife". *Boletín de las cofradías de Sevilla* nº 628 (2011), pp. 466-474.

18 Ceán Bermúdez nos da noticia del encargo que el cabildo sevillano hizo a Valdés Leal para que grabara tres láminas pequeñas sobre la custodia de Juan de Arfe, "*representando en cada uno de los tres cuerpos que contiene, con las mudanzas y adiciones que acababa de hacer en ella el platero Juan de Segura, y otra que comprehendiera toda la custodia. Pagáronle por esta obra 2.500 reales; y aunque está a la ligera, tiene gracia y corrección*". J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario…* ob. cit., p. 110. En la Biblioteca Nacional de España se encuentran cuatro ejemplares de las referidas estampas.

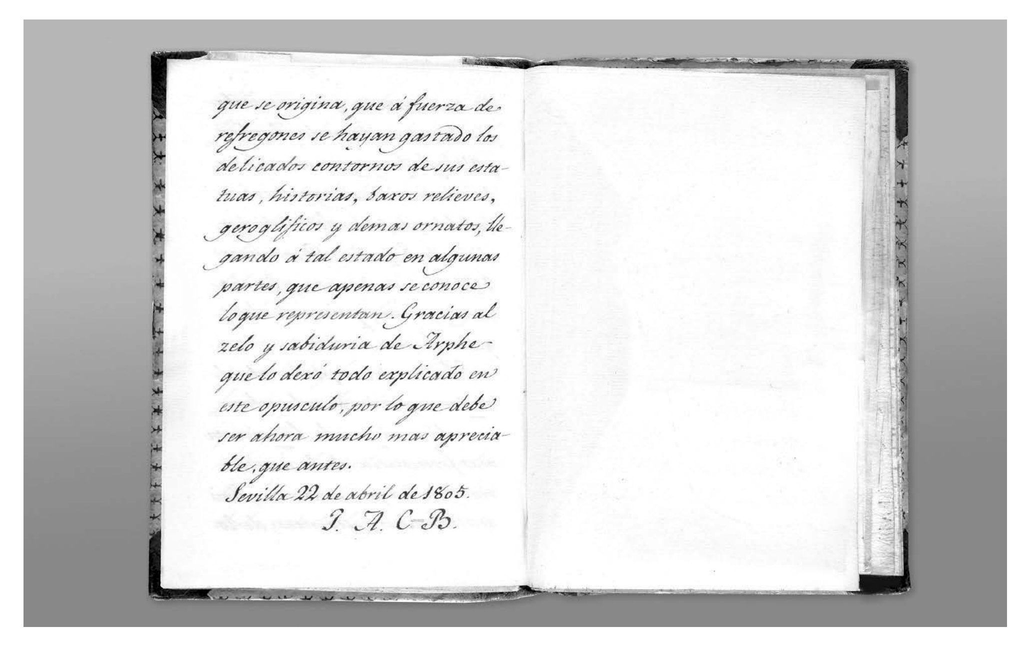


Tengase en
mucha estima
este librito por
ser de extraor-
dinaria rareza
y no conocerse
otro exemplar
Vale 500 r.s v.n
Vease la ilustra-
cion manuscrita
de Cean B. al
fin de texto
impreso.

DESCRIPCION DE LA
traça y ornato de la Custodia de
Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla.

Con licencia. En Sevilla en casa de Iuan de Leon.
Vende se en gradas en casa de Raphael Chardi
enquadernador de libros blancos.
1587.

LÁMINA 1. *JUAN DE ARFE. Portada de la Descripción de la traça (1587). Biblioteca Nacional, Madrid.*



que se origina, que á fuerza de
refregones se hayan gastado los
delicados contornos de sus esta-
tuas, historias, baxos relieves,
geroglificos y demas ornatos, lle-
gando á tal estado en algunas
partes, que apenas se conoce
lo que representan. Gracias al
zelo y sabiduria de Arphe
que lo dexó todo explicado en
este opusculo, por lo que debe
ser ahora mucho mas aprecia-
ble, que antes.
Sevilla 22 de abril de 1805.
J. A. C-B.

LÁMINA 2. *J.A. CEÁN BERMÚDEZ. Última página de su comentario (1805). Biblioteca Nacional, Madrid.*

La platería como modelo arquitectónico

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

La platería frecuentemente ofrece diseños arquitectónicos[1], de suerte que en ella se aprecian los mismos elementos o las mismas composiciones que en la arquitectura, incluso semejantes tipologías[2]. Un ejemplo bien ilustrativo al respecto proporciona la Custodia de la Catedral de Sevilla, de Juan de Arfe, que en esencia se basa en la rotonda períptera, siguiendo el plan del templete bramantesco de San Pietro in Montorio, de Roma[3]. Y tal reconocimiento del carácter arquitectónico de la platería suele hacerse, evidentemente, desde la propia arquitectura, teniendo a ésta como referencia o modelo[4]. Pero, aun siendo esto indiscutible, también puede hacerse un

---

1 Incluso no tiene nada de particular que los propios arquitectos proporcionen trazas para la platería, tal como se ha resaltado por S. ALCOLEA GIL, "Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores, pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)", en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas de IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1984, pp. 11-25. También por J. RIVAS CARMONA, "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 379-393.

2 Sobre estas cuestiones puede citarse el estudio de J. RIVAS CARMONA, "La arquitectura de la platería", en *Estudios de Platería. San Eloy 2014.* Murcia, 2014, pp. 469-486. También resulta muy oportuno al respecto el trabajo de M. VARAS RIVERO, "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII". *Laboratorio de Arte* nº 19 (2006).

3 Ello ya ha sido reconocido, incluso su fuente en la ilustración que del mismo incluye el tratado de Serlio, por M.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio". *Archivo Español de Arte* nº 304 (2003), pp. 386-387 y "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 209.

4 Aunque, ciertamente, la arquitectura de la platería no es igual a la arquitectura edificada. Así se manifiesta con toda claridad en el informe que, a solicitud de la Academia de San Fernando, fue presentado por Diego Antonio Rejón de Silva con motivo de la aspiración del Colegio de Plateros de Cádiz de convertir su Escuela de Dibujo en academia oficial. En dicho informe, tratando sobre

reconocimiento en sentido inverso; ni más ni menos, que el diseño de arquitectura sea deudor de los modelos que presenta la platería[5]. Ello, en definitiva, es demostrativo del valor otorgado a la arquitectura labrada en plata y de la admiración que ha despertado en sus particulares soluciones, tan singulares, de otra parte, gracias al esplendor que propicia el propio material. El cometido fundamentalmente simbólico de esa arquitectura de la platería hizo que se invistiera de un especial carácter y que exigiera unos diseños de especial refinamiento o de concepción maravillosa, sobrepasando en este sentido lo normal y corriente[6]. Así se manifiesta con cualquiera de las custodias procesionales[7], pero asimismo con una obra tan extraordinaria como el sagrario de la Catedral de Sevilla[8], que no deja de sorprender por su riqueza arquitectónica, aunando la inspiración en el Panteón de Roma, el plan elíptico y el uso de columnas salomónicas, que resulta excepcional en el tiempo en que se hizo,

---

la enseñanza de las artes y el especial cuidado concedido a la arquitectura, se llega a decir: "*Y que en esta atención el que haya de enseñar la Arquitectura en Cádiz debe ser un sugeto de cuya habilidad esté segura la Academia, tomándose la enseñanza con la amplitud que expresa la proposición, pues se entiende la ciencia de edificar con solidez, comodidad y belleza; pero no se necesitaría tanto cuidado, si dicha enseñanza se ciñese a una instrucción superficial de las reglas y de los ornatos adaptables al arte de los Plateros en la construcción de alhajas que piden alguna forma de Arquitectura como son custodias, sacras, etc. bien que siempre es preciso estar fundados en reglas y principios para hacer dichas alhajas con buen gusto, y asimismo dibuxar el ornato con inteligencia y gracia*" (C. BELDA NAVARRO, "Sin Sciencia e noticia de las artes liberales", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, 2016, pp. 109-114). Con anterioridad, esto mismo fue expuesto por Juan de Arfe en el libro IV de la *Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, señalando que los plateros "*no han de cimentar torres, ni cerrar bóvedas, ni estribar Templos*". En palabras de Beatriz Blasco Esquivias, "Los orfebres no requieren de estos conocimientos tecnológicos para trazar los elementos de arquitectura propios de su arte. Para diseñar la parte de arquitectura tocante a la orfebrería, bastaba con saber dibujar y conocer los órdenes arquitectónicos y sus correspondientes relaciones de proporción, a fin de no errar en su dibujo y en el ensamblaje correcto de las piezas" (*Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*. Madrid, 2013, pp. 96-97).

5 En este sentido también debe recordarse que los propios plateros han suministrado trazas y dibujos para la arquitectura, cuestión que se resalta en J. RIVAS CARMONA, "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 211-229.

6 Al respecto, resulta más que oportuna la cita del estudio de J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, "Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible". *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* nº 16 (1995), pp. 139-155. También la del estudio de C. HEREDIA MORENO, "El Templo de Salomón en la platería española", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 313-334.

7 Sobre el particular se remite a C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, M.J. SANZ, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000 y M.J. SANZ y J.C. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, "Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 525-539.

8 Sobre el mismo cabe destacar el estudio de C. HEREDIA MORENO, "Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 257-276. Asimismo M.J. SANZ y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*. Sevilla, 2013, pp. 150-164.

a finales del siglo XVI, como expresión del Templo de Salomón[9]. Pues bien, desde tales planteamientos, no extraña que se pusieran las miras en los modelos arquitectónicos de la platería, particularmente para creaciones arquitectónicas de especial significación, destinadas a servir de trono de lo más sagrado, sea la Eucaristía, una venerada reliquia o una imagen de devoción.

En efecto, hay arquitecturas que parecen evocar las soluciones de la platería, incluso en sus propios detalles. Esta circunstancia pudiera tener un buen ejemplo en el templete que Diego de Siloe dispuso para presidir la capilla mayor de la Catedral de Granada, que es bien conocido por un grabado de Francisco Heylan, de principios del siglo XVII, a pesar de que no se conserva[10].

Evidentemente, el templete ya debía figurar en el plan que Siloe hizo para dicha catedral en 1528, pues con toda lógica la disposición rotonda de la capilla mayor exigía tal complemento en el centro de la misma. Sin embargo, su verdadera configuración sólo se produjo cerca de la consagración de la cabecera de la catedral en 1561, dado que en vísperas de ello todavía se discutía sobre la naturaleza de sus columnas[11]. Al margen de estas consideraciones, cabe destacar que se trataba de una obra típicamente renacentista, aunque ajustada a la tradición medieval de ciborio incluyendo en su interior el bloque del altar. Por tanto, se alzaba sobre éste como estructura a manera de pabellón o baldaquino. De disposición cuadrada, tenía columnas corintias de fuste acanalado en las esquinas y en ellas montaban arcos de medio punto, enriquecidos en su intradós con una crestería de volutas y en sus enjutas con medallones que incorporaban cabezas de personajes del Antiguo Testamento, ornato que de completaba con un friso de querubines superior. A este cuerpo se superponía otro menor de forma octogonal, conformado por arcos y columnas, que servía de asiento a una cúpula de ocho paños, rodeada por una balaustrada y coronada por una cruz.

Desde luego, Siloe pudo ver pabellones de esta clase mientras estuvo en Italia, aunque el templete granadino ofrecía una notoria diferencia respecto a los modelos italianos; a saber, el segundo cuerpo y, consecuentemente, su composición como torre decreciente, según reconoce acertadamente Rosenthal. Esto obliga a acudir a otras referencias. Y es aquí donde puede ser relevante la platería y sus creaciones. Siloe fue testigo del florecimiento de la platería desde sus primeros tiempos, gracias a su vinculación con Burgos, uno de los principales obradores de la España del siglo XVI, magníficamente representado por una muestra tan excepcional como la

9 No deja de ser curioso que la evocación del Templo de Salomón que proporciona este sagrario con el protagonismo de la planta central y de las monumentales columnas salomónicas se repitiera en semejantes términos un siglo después en la iglesia de San Luis de los Franceses, de la propia Sevilla, aunque aquí el plan se ajusta a una rotonda cruciforme. El carácter salomónico de esta iglesia ya fue señalado, entre otros, por A. BONET CORREA, *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978, pp. 90-91.

10 Para este templete es fundamental el estudio de E.E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990, pp. 150-167.

11 De ello dan fe varias actas capitulares catedralicias de 1559, entre octubre y diciembre (E.E. ROSENTHAL, ob. cit., pp. 213-214).

custodia de Santo Domingo de Silos, originalmente del Hospital del Rey de Burgos, que data de 1526 y, por tanto, es la primera custodia de asiento verdaderamente renacentista[12]. Sin duda, el propio Siloe llegó a conocer esta obra[13], antes de su traslado a Granada, pero su traza hexagonal y su arquitectura adintelada desdicen de lo que él dispuso en el templete granadino. Evidentemente, debe mirarse en otra dirección, siendo muy conveniente dirigirse hacia Cuenca y hacia su gran platero Francisco Becerril. Autor de varias custodias -que figuran entre las principales del Renacimiento español-, destacó en su momento por una predilección por la custodia turriforme de disposición cuadrada, como demuestran sus realizaciones para Villaescusa de Haro, Iniesta y Buendía[14]. Esto ya establece una clara relación con el templete de Siloe, incluso en su disposición turriforme de varios cuerpos decrecientes o el uso de arcos de medio punto. Ciertamente, esto es lo más próximo a dicho templete, circunstancia que también se advierte en detalles ornamentales. Como en Buendía, las enjutas de los arcos del cuerpo principal tenían medallones con cabezas y el friso superior querubines. Con Iniesta, esos arcos ofrecían la citada crestería de volutas. Tampoco debe olvidarse la desaparecida custodia de la Catedral de Cuenca[15], que por lo que parece disponía de un núcleo cuadrado con dos cuerpos abiertos en arcos, que en el tercero evolucionaba al octógono, lo mismo que su remate.

A pasar de todas esas coincidencias estructurales y decorativas, uno de los aspectos fundamentales de la relación del templete de Siloe con las creaciones de platería estriba en el carácter calado y ligero de su arquitectura, como si ésta fuera más una arquitectura de vacío que de masa, lo que indudablemente producía un claro contraste con la robustez de la arquitectura que el mismo Siloe creó para la rotonda de la Catedral de Granada, tal como se advierte en el grabado de Heylan.

El templete de Siloe tuvo continuación en otro que se erigió en la Colegiata de Santa María de Antequera (Málaga), templo con el que se relacionó el propio maestro burgalés[16]. Este baldaquino antequerano se realizó entre 1578 y 1580, siguiendo

12 Una buena síntesis sobre la platería burgalesa del siglo XVI y, por tanto, de los tiempos de Siloe se encuentra en J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería". *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis XLV. Madrid, 1999, pp. 543 y ss. Por supuesto, también hay que tener en cuenta el específico estudio de A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998.

13 Este conocimiento por parte de Siloe es más que posible teniendo en cuenta que el autor de esa custodia, Francisco de Vivar, se relacionó con las empresas de dicho maestro, en cuanto que fue tasador de la obra de hierro de la Escalera Dorada. De esta noticia se hace eco J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 543.

14 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería en siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998, pp. 140-141.

15 Para esta custodia, D. PÉREZ RAMÍREZ, *La custodia de la catedral de Cuenca*. Cuenca, 1985.

16 Para este templete se remite a los estudios y su bibliografía de J. ROMERO BENÍTEZ, "La Colegiata de Santa María como foco de renovación estética: la obsesión italiana", R. CAMACHO MARTÍNEZ, "Arquitectura y Colegiata. Santa María La Mayor y San Sebastián de Antequera" y J.L. ROMERO TORRES, "La Escultura y el Patrimonio Artístico de las Colegiatas de Antequera", incluidos en el libro *La Real Colegiata de Antequera. Cinco Siglos de Arte e Historia (1503-2003)*. Antequera, 2004, respectivamente pp. 113-119, 129-133 y 165-166. Su relación con el templete de Siloe en Granada es resaltada por esos estudios.

una estructura muy semejante a la de aquél, aunque lógicamente sin su carácter plateresco[17]. Unos treinta años después se completó con un tabernáculo, diseñado por el pintor Antonio Mohedano, quien dispuso una arquitectura turriforme de dos cuerpos, el primero con parejas de columnas y el segundo con columnas únicas flanqueando los huecos de sus cuatro frentes. Desde hace tiempo cada uno de esos elementos se encuentra en una iglesia diferente de Antequera. El tabernáculo de Mohedano en la de San Sebastián, que llegó a detentar la función de colegiata, y el baldaquino se antepuso al retablo de la parroquia de San Pedro. En fin, se ha perdido la composición original con el tabernáculo cobijado dentro del baldaquino, solución que no fue utilizada en España, salvo casos excepcionales como éste. En Italia si se encuentran ejemplos relevantes de ello, entre los que figura el de la iglesia de Santo Espíritu de Florencia, de 1600 y, por tanto, contemporáneo del de Antequera. Llama la atención una notoria diferencia entre el conjunto florentino y el antequerano. En aquél, el tabernáculo se presenta como una arquitectura cerrada, como de un sagrario para la reserva, mientras que en Antequera el tabernáculo se abre y su arquitectura se hace calada para servir de expositor. Evidentemente, esta circunstancia dista de Italia, pero acerca a la platería. En efecto, no pasa desapercibido el hecho de que el conjunto antequerano en su origen se asemejaba a lo que ofrece la custodia procesional del Ayuntamiento de Madrid, que presenta custodia arquitectónica interior y templete de andas. Desde luego, cabría pensar que una obra como ésta, del ámbito cortesano, tiene todas las circunstancias a su favor para ser un buen modelo, aunque más bien debe considerarse una descendiente suya, la primitiva custodia de andas de la Catedral de Málaga[18], ya desaparecida. En 1581 se hizo una custodia a imitación de la madrileña por el platero Juan Rodríguez de Babia y entre 1582 y 1583 las andas correspondientes por el platero malagueño Gregorio de Frías, que siguió el diseño del pintor italiano César Arbassia[19]. Ejemplo tan cercano como esta custodia de Málaga y tan significativo como propio de la catedral de la diócesis pudo ser decisivo en la configuración final del conjunto de Antequera y, consecuentemente, en la incorporación del tabernáculo[20]. Por lo menos, hay que resaltar unas coincidencias, incluso en fechas muy próximas, entre lo que fue la custodia malagueña y lo que llegó a ser el baldaquino-tabernáculo antequerano.

17 En este sentido, no sólo debe destacarse un carácter menos ornamental y más arquitectónico, como propio de la retablística romanista, sino también su estructura adintelada. No deja de ser curiosa la semejanza con el templete de la iglesia romana de Santa Inés Extramuros. Esto manifiesta bien su relación con los modelos italianos, como ya ha expuesto J. ROMERO BENÍTEZ, ob. cit., p. 116.

18 Sobre la repercusión de la custodia de Madrid y su influencia directa en la de Málaga ver J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Estudio histórico artístico de las andas y custodias del Corpus madrileño". *La custodia procesional de Madrid. Estudio y restauración*. Madrid, 2007, pp. 56-57.

19 J. TEMBOURY ALVAREZ, *La Orfebrería Religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, pp. 143-147 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga. 1550-1800*. Málaga, 1997, p. 228.

20 En esta incorporación del tabernáculo también pudo pesar el ejemplo de la propia Catedral de Málaga, que desde los finales del siglo XVI tenía en el centro de su capilla mayor un templete-tabernáculo diseñado por el referido Arbassia. Este templete es estudiado por J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *Historia de una Utopía estética: el proyecto de Tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Málaga, 1995.

La evocación de las creaciones de platería tiene otro importante ejemplo en el templete que preside la Capilla del Venerable Orden Tercero de Madrid (lám. 1), que se hizo a partir de 1664 bajo proyecto del famoso hermano jesuita Francisco Bautista[21]. A primera vista, su estructura recuerda la del templete de Juan de Herrera existente en el Patio de los Evangelistas de El Escorial, aunque en versión barroca, como demuestra el juego de arcos y dintele sobre pilares y columnas. Particularmente importante en este templete es su original y curiosa estructura calada, que hace que la arquitectura se reduzca a mínimos y que esté protagonizada sobre todo por el vacío, por el vacío activo según el profesor Bonet[22]. En todos estos aspectos, un magnífico precedente se encuentra en la custodia de la Catedral de Segovia, labrada entre 1653 y 1657 por el platero toledano Rafael González, siguiendo las trazas del propio hermano Bautista[23]. Esta circunstancia explica sobradamente los puntos comunes tanto en la disposición arquitectónica como en el valor concedido al vacío, aunque éste se desarrolló más en el templete de la Venerable Orden Tercera, que incluso tiene su cúpula sin plementos, más allá del ornato calado de la cubierta de la custodia segoviana. Aun así, esta custodia ofrece una solución, al menos en su cuerpo principal, que varía poco respecto a la que luego se materializará en el templete madrileño. Al igual que se hizo en éste, los frentes se abren en toda su altura con arcos de medio punto elevados sobre pilares, a los que se adelantan columnas, y esos mismos pilares sostienen los dinteles de los chaflanes, que así montan en el vacío, sin la idea de muro que caracteriza la citada obra de Herrera. Ciertamente, en el templete se percibe con claridad la evocación de la platería y de la importancia que en ella tiene lo calado[24]. Y con ello se diferencia de las propuestas de otros templetes de su tiempo[25]. Incluso su cúpula transparente, reducida a nervios, no deja de recordar la de algunas piezas de platería, entre ellas la de la custodia de Juan de Arfe

---

21 V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, pp. 146 y ss.

22 A. BONET CORREA, "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español". *Archivo Español de Arte* nº 136 (1961), p. 290.

23 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería religiosa madrileña". *Cuadernos de Historia y Arte* nº 5 (1986), p. 48 y "Platería" ob. cit., pp. 589-590.

24 Por ejemplo, las custodias desde el siglo XVI se hacen abiertas y caladas, específicamente desde Enrique de Arfe (M.J. SANZ, ob. cit., p. 19). Incluso en el Seiscientos el vacío tiene tanto protagonismo como la masa arquitectónica, pues la apertura de estas piezas resultaba muy conveniente a los propósitos de la Contrarreforma, concretamente a la importancia concedida a la exposición eucarística. Se podrían aducir interesantes ejemplos al respecto, como las custodias que realizó en Toledo Juan de San Martín (M. PÉREZ GRANDE, *Los plateros de Toledo en 1626*. Toledo, 2002, pp. 93-95 y 121-130). Igualmente valdría Alcalá de Henares y su platero Julián Gutiérrez, que se ocupó de la custodia de la parroquia de Santa María (M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, pp. 184 y 299-301). Curiosamente, el hermano Bautista se relacionó con obras tanto de Toledo como de Alcalá de Henares.

25 Así se percibe en la comparación con el tabernáculo que incorpora el retablo mayor de la iglesia de San Plácido de Madrid, realizado por los hermanos Pedro y José de la Torre a partir de 1658 (M. AGULLÓ, "El Monasterio de San Plácido y su fundador el madrileño D. Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón". *Villa de Madrid* nº 47 (1975), p. 42). Aun siendo de semejante traza arquitectónica, no hay en el tabernáculo de San Plácido nada de tan original caladura.



LÁMINA 1. *Templete del Venerable Orden Tercero de Madrid*.

para la Catedral de Sevilla, cuya solución queda reflejada en el grabado incluido en la *Varia* del propio Arfe[26]. Y ésta pudo ser una buena fuente, aunque en honor a la verdad tampoco debe olvidarse la arquitectura efímera; de hecho, en ella también se usa ese tipo de cúpula calada, siendo un buen ejemplo el Monumento de Semana Santa de la Catedral de Sevilla[27]. Con todo, en el caso concreto del templete madrileño parece razonable dar prioridad a la platería, dado el vínculo que con la misma y su diseño tiene el hermano Bautista. Además de la citada custodia de Segovia, se sabe que estuvo relacionado con el trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo, labrado por el platero italiano Virgilio Fanelli[28].

Siguiendo con el siglo XVIII, hay que considerar otros ejemplos muy reveladores. Uno de ellos es el templete de la parroquia granadina de Santiago, obra del tallista Nicolás de Villoslada, de 1767-1768[29]. En razón de dicha fecha, es una típica creación rococó, que resulta especialmente deslumbrante en su riqueza ornamental y fluidas formas curvilíneas, todo ello conjuntado para crear una estructura liviana y aérea, sumamente caprichosa, que parece simular una formación coralina, refulgente en su brillante dorado, muy oportuna para ser poblada por los diversos ángeles que tiene. De esta manera, ofrece una nueva versión de un tipo de templete que contaba con ejemplos tan relevantes como el que preside el Sagrario de la Cartuja de Granada, de Francisco Hurtado[30], o el de San Ildefonso de Jaén, de Pedro Duque Cornejo. Como en ellos tiene una superposición de cuerpos marcadamente decreciente. Pero, en este caso, el núcleo cuadrado se complementa con unos edículos calados de cuatro estípites, que se acoplan diagonalmente a las esquinas, creando así sorprendentes efectos de perspectiva. Tal solución puede encontrarse en la arquitectura efímera y en los catafalcos[31], pero asimismo en la platería. Desde luego, no pasa desapercibido el antecedente que en este sentido proporcionan muchas de las custodias del siglo XVI que se caracterizan, precisamente, por las torrecillas abier-

---

26 Para esta cuestión se remite a M. VARAS RIVERO, “Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII”. *Laboratorio de Arte* nº 19 (2006), pp. 112-113.

27 De nuevo se remite a M. VARAS RIVERO, ob. cit. Este mismo monumento en su conjunto demuestra que la arquitectura efímera fue también un campo muy propicio para jugar con el vacío y las estructuras caladas.

28 J. NICOLAU CASTRO, “La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo”. *Academia* nº 83 (1996), pp. 273-284.

29 J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA y J.J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, “El tabernáculo de la antigua iglesia de Santiago de Granada (actual Servicio Doméstico), obra de Nicolás de Villoslada”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 34 (2003), pp. 63-80. Sobre este templete ver también J. RIVAS CARMONA, “Los tabernáculos del Barroco andaluz” y R. TAYLOR, “La familia Primo; retablistas del siglo XVIII en Andalucía”. *Imafronte* nº 3-4-5 (1987-88-89), respectivamente pp. 179-181 y 341-342.

30 Los vínculos con este templete de la Cartuja granadina ya fueron señalados por A. GALLEGO Y BURÍN, *El Barroco granadino*. Granada, 1956, p. 44.

31 Así, por ejemplo, cabe destacar el catafalco de Felipe IV en la Catedral de México. Ver P. GONZÁLEZ TORNEL, “*Grande quien llora e inmortal quien muere*. Entre Italia y América: los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles”. *Semata* vol. 24 (2012), pp. 226-229.

tas de sus esquinas[32]. Entre ellas las de Juan Ruiz el Vandalino. Curiosamente, este platero hizo una para Baza, según informa Juan de Arfe en su *Varia*, lo que supone la presencia de una obra de dicho maestro en tierras granadinas. Por desgracia, la custodia no se conserva y, por tanto, resulta difícil saber cómo era, aunque no parece aventurado suponer que tuviese las típicas torrecillas. Al margen de ello, no puede negarse que el templete granadino ofrece un parentesco con esas creaciones de la platería del Quinientos en su estructura. Pero asimismo pueden reconocerse paralelismos con la platería en algunos detalles. Así, en los edículos de las esquinas, que aparecen como suspendidos con la única base de una ménsula colgante. Esto, por ejemplo, se ve en la custodia de Enrique de Arfe para la Catedral de Toledo, cuyos contrafuertes exteriores quedan en el aire con una ménsula bajo ellos[33]. Asimismo en el relicario de San Pedro de la Catedral de Sevilla, una obra renacentista que se caracteriza por llevar a sus lados unos edículos abiertos con balaustres y cupulillas caladas, los cuales sobresalen y tienen también ménsulas colgantes[34]. Pero, además, hay que señalar los aletones con figuras de ángeles que se anteponen a los edículos, lo que no deja de ser uno de los rasgos más peculiares de ese templete granadino, pues acentúan aún más su aspecto flotante. En este caso, la comparación puede establecerse con algunas custodias cordobesas del siglo XVIII. Una de ellas es la que Bernabé García de los Reyes hizo para la Catedral de Teruel[35], donde hay algo semejante entre las columnas de las esquinas, repitiendo un recurso que ya estaba en la custodia de Espejo, en la que también intervino dicho platero[36].

Incontestable es el reconocimiento de la dependencia respecto de la platería en el templete que preside la iglesia de Santo Tomás de Haro, en La Rioja (lám. 2)[37]. Aquí incluso se percibe mejor el vínculo con las custodias de torrecillas del siglo XVI, hasta el extremo de ser una reproducción bastante fiel.

Dicho templete se integra en uno de los conjuntos más espectaculares del Barroco del norte de España, apareciendo exento en el arco mismo que comunica el presbiterio de esa iglesia con una capilla posterior y formando parte del magno tríptico que componen en la cabecera el elevado retablo mayor y los dos colaterales. Desde luego, tal conjunto puede parangonarse con la solución propiciada por la Capilla de la Virgen del Sagrario y el Ochavo de la Catedral de Toledo, desempeñando el templete el mismo papel que el trono de la Virgen del Sagrario, tanto de foco como

32 Este tipo de custodia es estudiado por M.J. SANZ, "Las transformaciones de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas", en *El Arte Español de las épocas de transición*. Actas del IX Congreso Nacional del CEHA. Vol. I. León, 1994 y *La custodia procesional…* ob. cit.

33 M.J. SANZ, *La custodia procesional…* ob. cit., p. 49.

34 Sobre este relicario ver M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. T. I. Sevilla, 1976, p. 152. Sus cupulillas caladas son resaltadas por M. VARAS RIVERO, ob. cit., p. 113.

35 C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*. T. II. Teruel, 1980, pp. 243-244.

36 F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, p. 149.

37 Fundamental para este templete son los estudios de J.M. RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Retablos mayores de La Rioja*. Calahorra, 1993, pp. 334-335 y *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*. Logroño, 2009, pp. 391-393. También C. AJAMIL, J. GUTIÉREZ y J.A. SAAVEDRA, "Retablos". *Parroquia de Santo Tomás Apóstol, Haro*. Haro, 2011, pp. 93 y ss.

de nexo en la sucesión de espacios. Ello, a su vez, con la exuberancia de su riqueza ornamental y el despliegue de esculturas.

Tan ambiciosa empresa se llevó a cabo en varias etapas, correspondiendo el templete a la primera de ellas. Se sabe que se realizó entre 1710 y 1714 y que su traza la proporcionó fray Pedro Martínez de Cardona, un importante arquitecto y retablista especialmente vinculado a Burgos, pero que desplegó una gran actividad por buena parte de la mitad norte de España, por Asturias, León, Castilla, Cantabria, el País Vasco o La Rioja[38]. Suyo es el templete de Santo Toribio de Liébana, destinado al famoso Lignum Crucis[39], cuya disposición no deja de evocar proyectos como el del templete de las Bernardas de Alcalá de Henares, con sus dos cuerpos de semejante anchura, sin estrecharse en el superior. En Haro la solución del templete resulta mucho más espectacular, empezando por la superposición de cuatro cuerpos octogonales, marcadamente decrecientes, que se rematan en una cúpula, adaptada a esa forma ochavada. Todo ello, además, repleto de columnas terciadas, tan típicas de fray Pedro Martínez[40], sobre las que montan frontones envolutados, así como la abigarrada decoración, ya comentada. Con todo, la verdadera originalidad del templete se encuentra en la especial configuración de sus esquinas, donde se agregan unas torrecillas de dos alturas. Éste es el aspecto que más evoca las custodias del siglo XVI y, en concreto, puede señalarse una estrecha relación con la custodia de la Seo de Zaragoza, de Pedro Lamaison. Desde luego, esas torrecillas dispuestas en diagonal, incluso en sus proporciones, sólo admiten parangón con esta custodia. Y lo mismo cabe referir respecto a la sucesión de cuerpos y la verticalidad que representan. En vista de ello, no se puede decir otra cosa sino que fray Pedro tuvo un conocimiento muy directo de esa obra aragonesa y que se ajustó a lo esencial de su esquema, aunque reconvirtiéndolo al estilo barroco de su momento e introduciendo las variantes necesarias para que cumpliera con su función en el altar mayor del templo, por lo que se hace una estructura cerrada y no abierta como la custodia. Ciertamente, nada más que este ejemplo es suficiente para demostrar el papel de la platería como modelo arquitectónico.

Otro caso no menos revelador, ya del siglo XX, ofrece el templete que preside la capilla mayor de la Catedral de Pamplona y sirve de dosel de la imagen medieval de Santa María la Real. Realizado con motivo de la reforma practicada en dicho templo en los años 40 y con proyecto del arquitecto Yárnoz Larrosa, es una delicada estructura evocadoramente gótica, que reproduce la arquitectura del bello relicario del Santo Sepulcro de dicha catedral, obra del siglo XIII[41].

38 Para este artista se remite a G.A. RAMALLO ASENSIO, “El retablo barroco en Asturias”. *Imafronte* nº 3-4-5 (1987-88-89), pp. 289-292 e I. COFIÑO FERNÁNDEZ, “Fray Pedro Martínez de Cardeña y su intervención en las catedrales castellano-leonesas”, en G. RAMALLO ASENSIO (coord. y ed.), *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 41-52.

39 J.J. POLO SÁNCHEZ, *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*. Santander, 1991, pp. 247-252.

40 G.A. RAMALLO ASENSIO, “El retablo…” ob. cit., p. 292.

41 R. FERNÁNDEZ GRACIA, “La restauración de la postguerra”, en *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús Mª Omeñaca*. Pamplona, 2006, pp. 308-309.



LÁMINA 2. *Templete de Santo Tomás de Haro* (foto Luis Moral Montes).

La cruz de la capilla de los Vélez de Murcia[1]

JUAN MANUEL RODRÍGUEZ CANTERO
Asociación Cultural Universitaria San Eloy de los Plateros

La capilla de San Lucas de la Catedral de Murcia, popularmente conocida por la Capilla de los Vélez, considerada como la más aristocrática, singular e importante de ese templo. Se construyó a partir de la última década del siglo XV, finalizándose en 1507. Su primer promotor fue don Juan Chacón, Adelantado del reino de Murcia, tras la muerte de su suegro Pedro fajardo en 1482, cuando hereda sus títulos y posesiones por haberse casado con su única hija, Luisa Fajardo. Don Juan fue paje de la reina Isabel I y Contador Mayor del rey Fernando. Este vínculo con los Reyes Católicos hizo que tuviese los cargos de Capitán de Guerra de las fronteras del Reino de Murcia, así como Alcaide Mayor de Murcia y Lorca. En la cruzada granadina (1482-1492), destacó como un héroe de guerra por su labor defensiva en las fronteras murcianas y la toma de plazas por tierras de Almería, siempre a la sombra de Fernando el Católico. Precisamente, la capilla de la Catedral de Murcia, en la capital del adelantamiento, fue construida para conmemorar las victorias militares de Chacón en la Guerra de Granada y con ello exaltar el linaje a través de un fin originariamente funerario. La obra fue continuada por don Pedro Fajardo, hijo de Chacón y I marqués de los Vélez. Fajardo también fue Adelantado de Murcia, desde 1499, como heredero de su padre. Él aprovechó igualmente la obra de la capilla para reafirmar la fama de su linaje con una nueva hazaña, el triunfo en la Revuelta de las Alpujarras (1500)[2].

---

1 Agradezco la gentileza y disposición del Museo Catedralicio de Murcia por la atención recibida en cuanto a las necesidades de este trabajo, extendiéndose mi gratitud al director, don Francisco Alegría, y a los trabajadores del mismo, por el trato recibido. Del mismo modo, mi agradecimiento a doña Elena Ponce Sánchez, conservadora de la platería del Museo, por su confianza y sus fotografías para el estudio y la publicación.

2 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La capilla funeraria de los Vélez en la Catedral de Murcia". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 16 (2004), pp. 45-53.

La capilla es uno de los tres grandes recintos funerarios del último Gótico, precedida por la de don Álvaro de Luna en la Primada toledana y la del Condestable en la Catedral de Burgos. Se caracteriza por su planta centralizada e irregular, cubierta por una bóveda estrellada de diez puntas con una compleja tracería. Su ornato es de un abigarrado Gótico que cubre casi por completo los paños parietales, pareciendo, como diría Elías Tormo al escribir de ella, *"nuestra orfebrería en piedra"*[3]. El exuberante interior contrasta con el más sobrio exterior poligonal, articulado por grandes hornacinas que acogen los escudos heráldicos de los Chacón y los Fajardo, destacando el central acompañado de salvajes[4].

El patronazgo del VI marqués

La Capilla de los Vélez siempre fue merecedora de la atención de los sucesivos titulares del marquesado Vélezano, como manifiestan las mejoras de la misma y de su ajuar suntuario[5]. Desde sus orígenes tuvo una esplendorosa colección de piezas dedicadas al culto y al ornato de su recinto y en este sentido destaca la contribución del VI marqués de los Vélez, que enriqueció sustancialmente la imagen de su capilla, interviniendo sobre todo en el ajuar mueble de ella.

Fernando Joaquín Fajardo Requesens y Toledo (1635-1693), segundo de los cuatro hijos de Pedro Fajardo de Requesens y Zúñiga, V Marqués de los Vélez y María Engracia de Toledo y Portugal, hija del IV Conde de Oropesa. Su hermano mayor, Pedro Fajardo, heredero del mayorazgo de la casa y como tal marqués de Molina, renunció a su herencia para vestir el hábito de la orden del Carmelo Descalzo, siendo entonces Fernando Joaquín el titular del marquesado de Molina y sucesor a los títulos de su padre al morir, lo cual acontecerá en 1647[6]. Los Fajardo habían ocupado cargos en la administración de la Corte desde el último cuarto del siglo XVI, en puestos de la Real Casa y virreinatos peninsulares e italianos. La cercanía a la persona del monarca les aproximó al favor real, convirtiéndola así en una de las

3 E. TORMO, "La capilla de los Vélez en la Catedral de Murcia". *Boletín de la Real Academia de la Historia* nº 90 (1927), pp. 236-278.

4 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ob cit., p. 53.

5 Para la significación del ajuar suntuario ver M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 94-105 y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La plata de la capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 485-504.

6 Entre sus títulos se encontraban el de Grande de España, marqués de los Vélez, de Molina y de Matorrel, señor de las baronías de Castelví, Rosans y Molins del Rey y de otras del principado de Cataluña, señor de las Villas de Mula, Alhama, Librilla y las siete villas del río Almanzor, de Cuevas y Portilla, Además del adelantamiento del Reino de Murcia y su Capitanía Mayor y otras repartidas por los antiguos dominios del Reino y limítrofes, como la del Marquesado de Villena, y numerosos cargos en la orden de Santiago. Ver A. MARTINO y P. RODRÍGUEZ REBOLLO, "Fernando Joaquín Fajardo, marques de los Vélez, virrey de Nápoles (1675-1683)", en F. ANDÚJAR CASTILLO y J.P. DÍAZ LÓPEZ (coords.), *Los señoríos en la Andalucía moderna. El marquesado de los Vélez*. Almería, 2007, p. 321. En este trabajo se desarrolla un completo análisis de la posición de los Fajardo en la Corte de Carlos II y de la labor del VI Marqués en Nápoles.

familias más influyentes de todo el Reino. Es cierto que el grado de confianza que el rey depositó en cada uno de los sucesivos marqueses fue distinto, dependiendo de la fidelidad que apreciara en cada uno de ellos[7]. La carrera burocrática del VI marqués de los Vélez fue espléndida, debido en gran medida a la proximidad de algunos de sus familiares a figuras políticas de primer orden durante el reinado de Carlos II, que lo situaron en un lugar preferente en las redes clientelares de la Corte. La figura principal del entramado de influencias fue su madre, la marquesa viuda, Aya del rey Carlos II. María Engracia de Toledo y Portugal, la persona de mayor influencia para el monarca durante su infancia, que gozaba de la plena confianza de la reina regente Mariana de Austria, viuda de Felipe IV, y durante muchos años se mantuvo como la persona más próxima al valido Nithard, inquisidor mayor (1666-1669) que por esas fechas guiaba las riendas del gobierno de la de la regencia[8]. El primer cargo del marqués fue virrey y capitán general de Oran en la plaza de Mazalquivir, entre 1666 y 1672, siendo designado en este último año virrey de Cerdeña y en 1675 virrey, lugarteniente y capitán general de Nápoles, hasta 1683[9]. A partir de 1680 su carrera irá en un continuo ascenso debido a la ya mencionada influencia sobre los principales protagonistas de la política. Con el nombramiento de primer ministro al duque de Medinaceli, cuñado de Fernando Joaquín, el marqués recibirá los cargos de Consejero de Estado en 1680 y de Caballerizo Mayor de la reina consorte en 1682. El impulso aún fue mayor tras la sucesión de Medinaceli por el conde de Oropesa, primo del marqués, quien lo nombró en 1685 Gobernador de la Cámara de Indias, Presidente del Consejo de Indias en 1687 y Superintendente de la Real Hacienda, cargo de nueva creación que desempeñaría hasta su muerte[10]. Los matrimonios del VI marqués fueron dos, casando en 1654 con doña Juana de Aragón Folch de Cardona y Sandoval, hija de los duques de Segorbe y de Cardona, y a la muerte de esta, en 1687, con Isabel de Ayala Fajardo Mendoza, parienta de los Fajardo e hija de los condes de Ayala. Ninguno de los matrimonios tuvo descendencia[11].

7 J.D. MUÑOZ RODRÍGUEZ, "Servir a los Fajardo. Una geografía de poder clientelas en el reino de Murcia (SS. XVI-XVII)", en *Gli Eroi Fassardi. Los Héroes Fajardo. Movilización social y memoria política en el Reino de Murcia (ss. XVI-XVIII)*. Murcia, 2004, pp. 33-37.

8 A esta relación se atribuye la designación del primer cargo del Marqués como virrey y capitán general de Oran en la plaza de Mazalquivir.

9 En 1675 se cumpliría la mayoría de edad impuesta en el testamento por Felipe IV para el rey de catorce años, pero ante su plausible incapacidad para gobernar, la reina prorrogó la regencia con el valido Valenzuela a la cabeza hasta 1677, cuando Juan José de Austria, bastardo de Felipe IV, tomó el gobierno por la fuerza, lo que significó el fin de la regencia de Mariana y su aislamiento de la Corte en Toledo. La marquesa viuda apoyó a don Juan, por lo que a la muerte de éste y la vuelta de la disgustada reina a Madrid, hizo peligrar el puesto del marqués en Nápoles, lo que parece que fue aplacado por las buenas relaciones de la marquesa con la reina consorte María Luisa de Orleans y los regalos que enviaba el virrey desde Nápoles al monarca. V. SÁNCHEZ RAMOS, "El poder de una mujer en la corte: la V marquesa y los últimos Fajardo (segunda mitad del siglo XVII)". *Velezana* nº 25 (2006), pp. 19.

10 Los Fajardo no se situaron en los grupos afines al duque por la cercanía de la marquesa madre a la órbita política de Juan José de Austria. En cambio, con la caída de Medinaceli y el ascenso de Oropesa al puesto de Primer Ministro, la carrera del marqués será revitalizada. A. MARTINO y P. RODRÍGUEZ REBOLLO, ob. cit., p. 325.

11 A. MARTINO y P. RODRÍGUEZ REBOLLO, ob. cit., p. 324.

Llama la atención la importante colección de obras de arte de todo tipo que tuvo el VI marqués, creada en su mayor parte durante su virreinato en Nápoles[12]. La colección de escultura debió ser brillante, leyéndose sobre el particular una treintena de entradas en el inventario hecho en Madrid a la muerte del marqués, con referencias a un conjunto de bronces, incluso con la alusión a la autoría "*... del caballero Bernini*". La serie de objetos suntuarios realizados en plata, coral y demás materiales preciosos es extraordinaria en número, perteneciendo en gran parte a su primera esposa, doña Juana de Aragón. Entre ellos dominaban las obras religiosas, aunque también las había de temas mitológicos[13]. Su galería de pinturas ascendía a un número superior a quinientas obras, atribuidas en los documentos a los más grandes pintores, como Rafael, Miguel Ángel, Tizziano, Veronesse, Tintoretto, José de Ribera o il Domenichino, entre muchos otros[14]. En su papel como mecenas de artistas destaca su relación con Lucas Jordán, unido al marqués por amistad, siendo don Fernando uno de sus introductores en España y uno de sus mayores coleccionistas[15]. El VI marqués también actuó como agente de la Corona en cuestiones artísticas. En 1681, encargó para la Corte dos góndolas en Nápoles destinadas a las damas de la reina y empleadas en sus recreos por el estanque del Palacio del Buen Retiro. También engrosó las reales colecciones con suntuosos regalos procedentes de Italia. Así, en 1676 el virrey encargó a Bernini dos carrozas con la supuesta intención de regalarlas al rey, carrozas conocidas por la copia de los diseños que realizara el sueco Nicodemus Tessin, hoy en el Museo Nacional de Estocolmo. Incluso en su testamento dejó en herencia para el rey Carlos II un cuadro de la Sagrada Familia "*que es original de la mano de Jordán*"[16]. Desde luego, sólo puede reconocerse un especial interés por el arte, además de un autentico conocimiento, tal como se percibe en las relaciones de sus inventarios. En este

12 La profesora Nicolás ha publicado numerosos artículos en los que estudia el coleccionismo, mecenazgo e iniciativas artísticas de la propia Casa de los Vélez, con especial énfasis en la figura del VI marqués y personajes de su entorno. Sus aportaciones han sido cruciales para el desarrollo de este trabajo. M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., pp 85-504; "La colección de escultura y orfebrería de Fernando Joaquín Fajardo, marqués de los Vélez y virrey de Nápoles (1675-1683). *Revista dell´Observatorio per le Arti Decorative in Italia* nº3 (2011), pp. 122-142; "Los legados de arte y objetos suntuarios de Mariana Engracia de Toledo y María de Aragón, marquesas de los Vélez, y sus inventaros de bienes (1686)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 386-409 y "Sobre la procedencia de los paisajes de José de Ribera en la colección de la casa de Alba y otras noticias". *Archivo Español de Arte* nº 89 (2016), pp. 317-325.

13 Los inventarios postmortem de las colecciones de escultura y pintura son transcritos por la profesora Nicolás Martínez, en M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La colección de escultura..." ob. cit. A propósito de un relicario de Santa Rosalía ver M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "El relicario de Santa Rosalía de Palermo de la Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol de Vélez Blanco (Almería)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 653-666.

14 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La colección de escultura..." ob. cit.

15 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La colección de escultura..." ob. cit. y "Sobre la procedencia de los paisajes..." ob. cit., pp. 317-325.

16 En lo referente a los encargos de Bernini ver M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La colección de escultura..." ob. cit., para las alusiones al legado testamentario al rey, la noticia es recogida por la misma autora en "La plata de la capilla..." ob. cit., p. 494.

sentido, cabría suponer que el gusto el arte fuera algo propio de la familia Fajardo, por lo menos desde la época de su abuelo, Luis Fajardo Requesens y Zúñiga, IV marqués de los Vélez, educado en la corte vallisoletana de los Benavente, por las segundas nupcias de su madre, doña Mencía Zúñiga y Requesens, marquesa viuda de los Vélez, con don Juan Alfonso Pimentel, uno de los mayores coleccionistas de la primera mitad del siglo XVII de Europa[17].

En los territorios murcianos y granadinos vinculados a los Fajardo se venía produciendo desde época del III marqués una paulatina pérdida de influencia por la ausencia del señor, establecido en la Corte. Por ello, Fernando Joaquín Fajardo desarrolló durante su marquesado los mecanismos de representación al objeto de mantener su tradicional estatus en sus dominios. En la década de 1650, recién cumplida su mayoría de edad y ante la clara pérdida de influencia en sus territorios, solicitó la concesión del título de Capitán General del Reino de Murcia en lugar del de Capitán Mayor que ostentaba, lo que iba más allá de un mero cambio nominal, pues tenía un fin claramente persuasivo dirigido a su pueblo, enfatizando el carácter de protector militar que la familia siempre poseyó sobre el adelantamiento. Al fin la propuesta fue denegada por Felipe IV. Estas actuaciones orientadas a la exaltación del prestigio la casa no pararon ahí, en 1686 encargaría a Luis Salazar y Castro, cronista mayor de Indias y ayuda de cámara de Carlos II, entregar al Monarca el *Memorial de la Calidad y Servicios de la Casa de Fajardo* con el fin de obtener la Grandeza de España de primera clase. En este documento se hace una exaltación del linaje a través de la genealogía y la glorificación de las hazañas de sus antepasados[18]. Con similar fin, en 1682, siendo virrey de Nápoles, promocionó la publicación del panegírico *Gli Eroi Fassardi*, de fray Bonaventura Tondi, dedicado a su persona, donde ensalza la antigüedad de su familia, comparando a los antiguos Fajardos, hombres eminentemente de armas, con héroes de la Antigüedad. Este tipo de publicación tenía un claro carácter propagandístico de defensa de los intereses de legitimación de don Fernando[19]. Escribe el padre Tondi que "*Celebrarían eternamente su magnificencia los numerosos donativos, los ricos ornamentos de las iglesias, las publicas limosnas, las nobles capillas y los templos erigidos, y tantas obras de beneficencia que, en todo tiempo y lugar han hecho*"[20].

Los Vélez comprendieron que el patrocinio religioso y el mecenazgo artístico como en un arma muy eficaz para reafirmar su presencia y reforzar su poder simbólico[21]. Cabe destacar entre estas actuaciones, puesto que fue la más desarrollada,

---

17 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La colección de escultura…" ob. cit.

18 J. HERNÁNDEZ FRANCO y R.A. RODRÍGUEZ PÉREZ, "La casa aristocrática de los Vélez y la solicitud de la Grandeza de España de primera clase", en F. ANDÚJAR CASTILLO Y J.P. DÍAZ LÓPEZ (coords.), *Los Señoríos en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez.* Almería, 2007, pp. 309-311.

19 D. CENTENERO DE ARCE, "Espejos de la memoria. La publicística en la historia de la Casa Fajardo", en *Gli Eroi Fassardi. Los Héroes Fajardo. Movilización social y memoria política en el Reino de Murcia (ss. XVI-XVIII)*. Murcia, 2004, pp. 65-67.

20 Extraído de la traducción del texto de Tondi incluida *Gli Eroi Fassardi…* ob. cit., p. 155.

21 R.A. RODRÍGUEZ PÉREZ, "La Casa de los Vélez. Mecenazgo y poder simbólico en la

el patronato de la Provincia franciscana de Cartagena. Las fundaciones de nuevos conventos de la seráfica orden, así como las continuas intervenciones de mejora y amueblamiento de los ya construidos, siempre con sus armas en la portada, serán una constante durante toda la centuria del Seiscientos, justificando la existencia de conventos en todos los centros importantes de sus estados[22]. El VI Marqués de los Vélez actuó como protector de la orden con la construcción del convento de San Francisco de Vélez Rubio para los frailes menores observantes recoletos, hoy iglesia de la Inmaculada, obra iniciada en 1689[23].

Especial relevancia en la política de afianzamiento y presencia en el Reino de Murcia tuvo el plan de enriquecimiento que llevó a cabo el VI marqués en la Capilla de los Vélez, empresa que en su mayor parte se abordó durante el tiempo de su virreinato en los dominios italianos de la monarquía hispánica, entre 1672 y 1683, lo que justificaría la serie de obras procedentes de Italia. Entre ellas, el magnífico frontal trabajado en piedras duras, destinado al altar mayor de la capilla, en cuyo centro campean las armas del marqués[24]. A imitación de éste se realizaron probablemente otros frontales para los altares menores, de madera pintada en su caso, que hoy se encuentran en distintas capillas de la Catedral, como la de Junterón o la del Obispo. También son de este momento el juego compuesto de seis candeleros y Crucifijo de altar, de ébano y bronce, hechos en Nápoles, del que sólo se conserva el Crucifijo en el Museo de la Catedral[25]. De los candeleros nada se sabe, aunque Elías Tormo en 1926, en la descripción que realiza de la Capilla, afirma que están situados en el altar mayor[26]. Los dos lienzos de Lucas Jordán, uno de *La Adoración de los Magos* y otro de *La Visión de San Francisco*, que hoy también se encuentran en el museo catedralicio, proceden igualmente de Nápoles. Por último, de la etapa en la que el marqués residió en la Corte provendría la cruz procesional que nos ocupa (lám. 1).

Edad Moderna". *Norba. Revista de Historia* nº 24 (2011), pp. 97-99.

22 Fundaciones franciscanas asociadas a los Fajardo en los reinos de Murcia y Granada son: las Claras de Lorca, San Francisco de Murcia, San Luis de Vélez Blanco o San Francisco de Vélez Rubio entre otros. J.D. MUÑOZ RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 39.

23 R.A. RODRÍGUEZ PÉREZ, J.A. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J.F. HENAREJOS LÓPEZ, J.L. RUIZ MÁRQUEZ y J.D. LENTISCO PUCHE, "De noble cuna. La heráldica en piedra de los marqueses de los Vélez y sus allegados en los antiguos reinos de Murcia y Granada (actuales provincias de Murcia y Almería)". *Velezana* nº 32 (2014), pp. 109-110.

24 M.M, NICOLÁS MARTÍNEZ, "Lujo, ostentación y poder. A propósito de la Casa Marquesado de los Vélez", en R. CAMACHO ORTEGA, E. ASENJO RUBIO y B. CALDERÓN ROCA (coords.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga, 2011, p. 89.

25 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La plata de la capilla…" ob. cit., p. 494.

26 E. TORMO, ob. cit., 265.



LÁMINA 1. *Cruz procesional de la Capilla de los Vélez. Catedral de Murcia*.

La cruz

En el primer inventario de la capilla, fechado en 1533, ya se reseña una cruz "de gajos", por lo que está claro que debió existir una cruz desde el origen mismo de la capilla. La obra seguramente sería típica del Gótico final, de indudable calidad, aunque poco puede referirse de ella, dado que no se conserva. Actualmente en el museo catedralicio de Murcia se encuentra una cruz procesional, mal conocida como "del Cabildo", que realmente proviene del ajuar de la capilla de los Vélez. La cruz está datada por primera vez en el inventario que se realizó por orden de don Fernando de Moncada y Aragón, VII duque de Montalto, casado con Dña. María Teresa Fajardo Álvarez de Toledo, VII marquesa de los Vélez, tras la muerte de su hermano en 1693, sin herederos legítimos. El inventario está fechado a 28 de julio de 1707. Se refiere a la cruz procesional afirmando que era grande y de plata, que pesaba "*diez y siete libras y quatro onzas*" y que servía "*en las Prozeçiones del Corpus y de la Bula*"[27]. Del mismo modo, en otro inventario realizado a fecha de 16 de junio de 1792, cuando se refiere a esta pieza dice que "*se haya compuesta, limpia y bruñida que sirve con su manga de terciopelo carmesí, fleco y galón de oro para las dos Procesiones generales Corpus y Accepción* [sic] *de* [roto] *por Privilegio y Regalía particular que goza la Casa de los Excelentísimos Señores Márqueses de Villafranca y los Vélez*"[28].

La existencia de una cruz procesional ya en la temprana fecha de 1533 confirma el uso de la misma desde el momento de la fundación de la capilla. En otras capillas nobiliarias o relacionadas con la nobleza, con fecha de fundación próxima a ésta, no se encuentran objetos de esta clase. Es cierto que no se conoce mucho al respecto, lo que no permite realizar afirmaciones rotundas sobre este aspecto. En todo caso, no es muy usual que una capilla familiar posea una cruz procesional[29]. En el inventario de 1792 se lee que servia a los marqueses por "*Privilegio y Regalía*", lo que probaría la singularidad de la existencia de una cruz procesional en una capilla de estas características. La presencia de una cruz desde el origen mismo también podría confirmar la antigüedad del privilegio.

Los inventarios de 1707 y 1792 coinciden en que servía para las procesiones del "*Corpus*" y para la procesión de la "*Bula*", como indica el primero, o para la de la

27 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La plata de la capilla…" ob. cit., p. 196, y "Lujo, ostentación…" ob. cit., p. 88.

28 Documento transcrito por la profesora Nicolás procedente del Archivo Ducal de Medina Sidonia en M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La plata de la capilla…" ob. cit., p. 501.

29 En 1484, muerto don Álvaro de Luna, su esposa doña Juana Pimentel, se dispone a dotar su capilla del ajuar necesario para el culto, no dispone una cruz procesional para el mismo, F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, "Muchas copas de oro con muchas piedras preciosas: joyas, lujo y magnificencia en la Castilla de don Álvaro de Luna". *Anales de Historia del Arte* vol. 24, nº Sep.-Nov. (2014), p. 627. Y en el caso de la capilla de la de la Antigua de la Catedral de Sevilla, una de las más relacionadas con la aristocracia de primera clase del templo hispalense cómo los Mendoza o los Guzmán, tampoco aparece reflejado en sus inventarios cruz procesional alguna. Ver M.J. SANZ SERRANO, "Vicisitudes del ajuar de la capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte* nº 22 (2010), pp. 185-215.

"*Accepción*", en el caso del segundo. En este también se indica que "*sirve con su manga de terciopelo carmesí, fleco y galón de oro…*", dato sumamente significativo en cuanto al aspecto representativo, indicando que la cruz procesional no representaba al Cabildo catedralicio, pues la insignia de éste nunca llevó manga en un alarde de preeminencia en recuerdo de la categoría perdida de metropolitana en pos de la sede granadina en 1492[30]. Por tanto, debe afirmarse que su papel no era representar al Cabildo catedralicio, sino al Adelantado en las procesiones "*generales*". Esto podría explicar el encargo de la cruz por parte del VI marqués de los Vélez, movido una vez más por el interés de reiterar la presencia en sus dominios. Del mismo modo se entendería así lo inusual de que la heráldica de don Fernando Joaquín ocupe el centro del crucero, lugar reservado desde normalmente a la efigie de Cristo, la Virgen o los Santos[31]. La presencia de las armas de un patrón en las cruces procesionales o de altar solía disponerse en el espacio del nudo o del pie[32]. Así, cabría referirse a una obra cargada de singularidad, cuyo fin es la materialización de un privilegio de representación con un claro mensaje de primacía sobre el adelantazgo y de reivindicación del poder de los Fajardo en Murcia[33].

El escudo albergado en el crucero de la cruz pertenece a don Fernando Joaquín Fajardo, su campo es cuartelado, en el primer cuartel luce las armas de los Fajardo (en campo de oro, tres rocas en su color sobre las que se apean tres ramas de ortigas de siete hojas, puestas en fajas sobre ondas de mar de azur y plata); en el segundo, las de su primera esposa, siendo Aragón y Sandoval (partido, en el primer espacio, los cuatro palos de gules sobre campo de oro de Aragón, en el segundo, en campo de oro una banda de sable, armas de los Sandoval); en el tercero, las armas de Requesens (campo contracuartelado, en el primer y cuarto espacio, de oro cuatro palos de gules, en el segundo y tercero, de azur, tres roques de oro); en el cuarto, Zúñiga (de plata, una banda de sable y brochante al todo una cadena de oro) y en escudete, emplazado sobre el todo que divide estos últimos espacios las de Quiñones (jaquelado de ocho piezas de gules y siete de veros). Este blasón sirvió al Marqués hasta el año 1686, cuando enviuda de su primera mujer, doña Juana de Aragón. Al año siguiente se desposa con su parienta doña Isabel Rosa Fonseca Fajardo Mendoza, sustituyendo en el segundo cuartel las armas de la difunta por las de la nueva esposa, cambio

30 La manga prendida de la cruz procesional indicaba sumisión a alguna autoridad eclesiástica por debajo del Papa, la condición de metropolitana supone depender directamente del Santo Padre y como tal no debe mostrar atributo de sucesión a ningún escalafón inferior. En memoria de esto la cruz de la Catedral iba engalanada a base de cordonerías con borlas. M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 93-94.

31 F.P. COTS MORATÓ, "Símbolo y visualidad en la cruces procesionales valencianas. (SS. XIV-XX)". *Laboratorio de Arte* nº 24 (2012), pp. 52-64.

32 Un ejemplo de la presencia de la heráldica de un patrón en una cruz procesional es la que el IV Duque de Feria donara a las Claras de Zafra, ver A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "La cruz patriarcal de Francisco Merino y su inmediata influencia en Andalucía y Castilla". *Laboratorio de Arte* nº 25 (2013), p. 235-253.

33 Para saber más sobre los privilegios de representación concedidos por el rey, ver A. DE CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, "Algo mas sobre el sistema premiar del Antiguo régimen; siete privilegios indumentarios por juro y heredad". *Emblemata* nº 17 (2011), pp. 317-364.

que se observa en los dos escudos de la fachada de la iglesia del antiguo convento de San Francisco de Vélez Rubio[34]. Por tanto, la heráldica impone la fecha límite de su factura en 1687. De otro lado, el encargo sólo pudo realizarse a partir de 1683, año en que el marqués abandonó Nápoles, dejando el cargo de Virrey, para instalarse en la Corte, ya que se trata de una obra claramente madrileña y, en consecuencia, únicamente pudo acometerse desde ese año.

Durante este periodo, correspondiente al reinado de Carlos II, el obrador madrileño producía cruces con la clásica estructura geometrizante propia de la platería del siglo XVII, incluyendo el característico repertorio ornamental realzado por las técnicas del repujado o el grabado. Así se creó un modelo típico de cruz procesional, que se mantuvo al menos, hasta los comienzos del siglo XVIII[35]. Las notorias similitudes de estas cruces madrileñas confirman que la obra murciana se labró en este centro. Por otra parte constituye un ejemplo importante de la difusión de la platería madrileña por entonces, en su caso manifestando la relevancia de una noble clientela, que por sus vínculos, encargan en la capital obras para sus señoríos y lugares donde ejercían su autoridad y patrocinio.

La cruz procesional de la capilla de los Vélez responde estructuralmente al modelo típico de cruz procesional del periodo de los Austrias Menores, derivado de la cruz patriarcal que Francisco Merino realizó para la Catedral de Sevilla en 1587[36]. Su árbol es de cruz latina con remates ovalados y cuadrón circular en el crucero, alzado sobre una macolla cilíndrica, propia del siglo XVII. Esta labrada en plata en su color, limitando su ornamentación en el árbol a espejos ovalados y rectángulos resaltados, con motivos vegetales y geométricos grabados. Los rectos brazos enriquecen su perfil con una crestería de volutas y ganchitos. El cuadrón central, enmarcado por una doble moldura, está ocupado en el anverso y el reverso por las armas del VI marqués de los Vélez grabadas sobre un fondo de picado de lustre y rematado por cuatro perillones dispuestos en forma diagonal. Los óvalos en sentido transversal que culminan los brazos contienen en su interior otro con decoración grabada inserto en un rectángulo, a ambos lados en dirección vertical, sendas formas vegetales en repujado, así como en sentido horizontal, dos pequeñas tarjetas enrolladas[37]. Estos óvalos están rematados con tres perillones.

34 R.A. RODRÍGUEZ PÉREZ, J.A. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J.F. HENAREJOS LÓPEZ, J.L. RUIZ MÁRQUEZ y J.D. LENTISCO PUCHE, ob. cit., p. 110.

35 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. La platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, pp. 108-109.

36 Para una profundización en la influencia del modelo de Merino en la tipología de cruz procesional, ver M.J. SANZ SERRANO, "La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 427-439 y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 235-253.

37 Las tarjetillas enrolladas ya se aprecian en el reverso de la cruz patriarcal de Francisco Merino, dispuestas de la misma manera que en la cruz de la Capilla de los Vélez. De igual modo se ven en las cruces contemporáneas a ésta, producidas en Madrid. Se puede advertir a través de la estructura y de estos elementos, la larga estela de influencia que dejó el modelo Merino en la cruz procesional a lo largo de algo más de dos siglos.

La macolla está estructurada en un cuerpo cilíndrico dividido en cuatro campos por costillas dobles caladas, en los que se muestran labores vegetales, resaltadas con un suave relevado sobre un fondo de picado de lustre. Se cubre con cupulilla, así mismo enriquecida con formas vegetales en sus campos. El conjunto de la macolla se eleva sobre un doble juego de toro y Escocia, de tamaño decreciente, que conforman dos cuerpos, también divididos por costillas que simulan unas asas.

Con estas características la cruz de los Vélez puede parangonarse con cruces bien conocidas marcadas en Madrid entre el último cuarto del siglo XVII y principios del XVIII se observan aspectos en comunes. Entre ellas, la cruz del Museo Nacional de Artes Decorativas, con punzón de Andrés Sevillano, platero toledano, activo entre 1640 y 1675, y que fue desde 1640 a 1669 fiel contraste de la oficina de Madrid Corte, por lo que la cruz debe datarse entre estas fechas[38]. La cruz procesional de la parroquia de San Nicolás de Villaconejos, con la marca del platero Juan Muñoz y la de Madrid Villa, datada entre 1698 y 1700[39]. Y la cruz procesional de la parroquia de San Miguel de Villamantilla, realizada y marcada por Domingo Fernández Castelao, con marca del contraste Juan Muñoz, en la que aparece la fecha de 1711 y la marca de la Villa de Madrid[40].

Si se observan estos tres casos y la obra de la Catedral murciana, los remates ovalados de los brazos de la cruz son prácticamente idénticos, no sólo en el dibujo, sino también en las técnicas y volúmenes aplicados en cada uno de sus elementos decorativos[41]. Igual sucede con los brazos, articulados por una sucesión de óvalos alargados y rectángulos almohadillados con decoración grabada, con una mínima alteración entre sí. La crestería en forma de volutas y ganchitos también es común en los cuatro ejemplos. El cuadrón central responde de la misma manera, de un tamaño mayor que lo usual en modelos de previos, siendo diferente en la cruz de Villaconejos, que emplaza el el crucero una figura de bulto del crucificado. En las cruces del MNAD y Villamantilla aparecen relieves iconográficos repujados, mientras que en el caso murciano figura la heráldica de sus patronos, pero con semejante disposición dentro del marco moldurado circular. El uso de los perillones también es común en todas las piezas, así como su emplazamiento, tamaño y forma. Frente a estas similitudes en el árbol, se observan mayores diferencias en la macolla. Desde las distintas configuraciones del cilindro al variado repertorio ornamental, yendo de la complejidad de las formas del nudo murciano a la simplicidad del de la cruz de Villaconejos, aunque sí semejantes en lo que a motivos ornamentales y las técnicas en las que se aplica. También se aprecia como la macolla de la cruz del MNAD está profusamente decorada con figuración y pequeños motivos vegetales, mientras que la de Villamantilla, ya en el siglo XVIII, ha evolucionado al típico nudo de "pera" característico de las piezas de astil de esta centuria.

38 Información obtenida de la ficha de catalogación del MNAD. http://ceres.mcu.es/pages/Main

39 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 108.

40 Ibídem, p. 114.

41 La cruz del MNAD multiplica por dos el número de estos elementos, emplazando otros en los arranques de los brazos del crucero

Por tanto son evidentes las similitudes entre los árboles de estas tres cruces, fechadas avanzado el siglo XVII o ya en el tránsito al siglo XVIII y ubicada su factura en Madrid, con la de la Capilla de los Vélez son numerosas y casi idénticas. Estos datos, unidos a los ya mencionados sobre el promotor de la obra, instalado en Madrid desde 1683, y la fecha 1687 impuesta por la heráldica, fechas en la que se están realizando este tipo de cruces, y el ya probado interés del VI marqués de los Vélez por el ornato y decoro de su capilla, con obras de reputados centros artísticos; todo ello, en suma, permiten afirmar que la cruz procesional de la capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia fue realizada en ese tiempo en algún obrador del entorno de la Corte madrileña.

Evidentemente, el relevante papel concedido a la cruz hizo que esta obra fuera destacada y de calidad. Desde luego, así lo demuestra su elegante diseño y cuidada ejecución. Igualmente el magnífico sistema de proporciones que rige el todo y sus partes, en coincidencia con la propuesta que da Juan de Arfe para este tipo de piezas en su *Varia Commensuracion*. Así, primeramente se observa la coincidencia con el tamaño que recomienda, entre una vara y vara y media, teniendo esta cruz un metro y diez de altura, no sobrepasando esa propuesta. Arfe propone la división del total en ocho partes, destinando cinco para el árbol y tres para la manzana, como se aprecia en la cruz de los Vélez. Para los brazos de la cruz, se observan las tres partes que da para el brazo mayor y las dos para el superior y los menores. Asimismo el diámetro del cuadrón tiene la medida de una de las partes, siendo el mismo que el del cilindro central de la macolla. En ésta se acusa idéntica disposición, partiendo las tres partes dadas al nudo en seis, dedicando una y media al recibimiento y otra igual a la cúpula, dando dos y media a la parte central[42].

42 El estudio de proporciones se ha realizado en base a las directrices dadas por Arfe en J. DE ARFE Y VILLAFAÑE, *De Varía Commensuracion para la Esculptura, y la Architectura*. Sevilla, 1585, Lib. IV, Cap. 3, pp. 31-32.

Nuevas aportaciones de Antonio de Alcántara y Damián de Castro en Bujalance (Córdoba)[1]

MARÍA DEL AMOR RODRÍGUEZ MIRANDA
Doctora en Historia del Arte

La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Bujalance posee una magnífica custodia, elaborada por Damián de Castro hacia 1765. Pero ésta no fue la primera obra que tuvo este templo, sino que se tiene constancia fehaciente de que en el año 1653 fue encargada una primera pieza al platero Antonio de Alcántara, del que se presenta aquí el documento contractural y que fue fundida para encargar la de Damián de Castro. Se analiza además la otra gran custodia construida por este mismo artífice para el convento de San Francisco de Bujalance, de la que se publican datos testamentarios en los que aparece su donación y de los trasiegos a los que se vio sometida tras la Desamortización de Mendizábal, de 1835, cuando se decreta recoger los bienes conventuales y cómo acaba en el cenobio femenino de Santa Teresa.

1. Aspectos generales sobre las custodias de sol u ostensorio

El ostensorio es una pieza con una simbología especial, el sepulcro de Cristo o su receptáculo, que sirve para ser expuesta la Sagrada Forma[2] y, en algunas ocasiones en que no hay custodia procesional, se utiliza también para la procesión del

1 Este trabajo se inscribe en el marco del Grupo de Investigación y Tecnología de Bienes Culturales (INTECBIC), HUM-428.

2 M.J. SANZ SERRANO, "Ostensorios y relicarios en el Museo Lázaro Galdiano". *Goya* nº 193-195 (1986), p. 86.

Corpus Christi. Las grandes máquinas arquitectónicas que suponen las custodias procesionales van a surgir posteriormente a estas otras piezas, de menor tamaño y mayor manejabilidad. Parece ser que su origen se aleja a la Edad Media, momento en que se reproducen algunas de ellas en pinturas, en las que aparecen ejemplares portátiles en forma de caja cubierta que se eleva sobre un pie y astil, y que suele ir portado en manos de algún eclesiástico. El Concilio de Trento promoverá una serie de cultos y rituales en los que se precisaba de este tipo de obras, como las procesiones del Corpus, las exposiciones del Santísimo en el altar, la bendición de los fieles, así como el nacimiento y la posterior proliferación de las Cofradías dedicadas al Santísimo Sacramento[3], por lo que es más que entendible que su propagación fuera tan amplía. Sí a ello se añade el hecho ineludible de que su coste era mucho menor que el de una custodia procesional de torre, se comprenderá más fácilmente esa gran difusión y el éxito que tuvieron[4]. La profesora Heredia Moreno estudió y clasificó por diferentes tipologías los diversos tipos de custodias portátiles que surgirán durante el siglo XVI, estableciendo ya claramente la forma de la custodia de sol, que será la más difundida a partir de este momento[5]. Estas piezas se van a componer de un basamento, sobre el que se levantará un astil, de similares características a los cálices y a los copones, que llevará un nudo central de diferente tipo según la época en la que esté elaborado y culminado con ese viril cuya forma de sol se la proporcionan esas ráfagas de rayos que parten de él y en cuyo interior se va a albergar la sagrada forma. Viril que se adornará con un cerco de nubes y querubines alados, y cuyo remate va a consistir la mayoría de las veces en una cruz moldurada. En ocasiones, el nudo central estará formado y/o completado por una figura angelical o varias.

En el presente trabajo se van a estudiar la historia de las diferentes custodias de sol que ha tenido Bujalance a lo largo de su historia. Se completará con aportes documentales sobre casi todas ellas y se analizarán sus características estructurales y ornamentales. En total, dichas obras ascienden a cuatro ejemplares, dos de ellos perdidos en la actualidad pero de los que se conservan importantes datos extraídos de documentos de diferentes archivos, que ha permitido completar su historia; y otras dos, que sí se conservan, una en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción y otra en el convento de las Teresas.

3 J. RIVAS CARMONA, "Los otros usos de las custodias procesionales", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 503-515; C. de la PEÑA VELASCO, "Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 403.

4 M.C. HEREDIA MORENO, "De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 166-167.

5 Ibídem, p. 177.

2. Las obras de Antonio Alcántara y Damián de Castro para la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción es el templo principal de la localidad bujalanceña[6]. Las primeras noticias surgirán ya a partir del siglo XIII, pero la fábrica actual es del quinientos. Se trata de una obra importante dentro la historia de la arquitectura cordobesa, atribuida a Hernán Ruiz I y terminada por su hijo Hernán Ruiz II dentro del más puro estilo gótico. De ella destaca la grandiosa torre barroca adosada a los pies de la iglesia, que fue levantada a finales del siglo XVIII, siendo la de mayor altura de toda la provincia.

En un templo de estas características no podía faltar una custodia procesional a la altura de su importancia. Consta en el archivo de protocolos notariales de Córdoba el documento contractual de la que fue su primera custodia procesional. Ejemplar que, cómo se verá posteriormente, fue fundida para elaborar la actual de Damián de Castro y no se conserva. El encargo se realizó ante notario el 16 de octubre de 1653 entre el licenciado Luis de Coca, presbítero obrero de la ciudad de Bujalance, y Antonio Alcántara, platero de mazonería.

> "*Sepan cuantos esta carta vieren como en la ciudad de Córdoba a diez y seis días del mes de octubre de mil seiscientos cuarenta y tres años, otorgo Antonio de Alcántara platero de maconería fiel marcador de oro y plata que le encarga de hacer para la iglesia parroquial de la ciudad de Bujalance una custodia de plata sobredorada y enriquecida de esmaltes y encartalada con linterna cuadrada y pie cuadrangular con sus garras de una bara de largo poco más o menos, con el sol con dos suertes de estrellas y dentro del sol otro más pequeño que sirva de luneta de peso toda ella de treinta tres a treinta y cuatro marcos. Según y como la otra que está acabando para las monjas carmelitas descalzas de la ciudad de Antequera y la ha visto armada el licenciado don Luis de Coca obrero y mayordomo de la dicha iglesia de la ciudad de Bujalance que está presente a este otorgamiento, apreciando cada marco de oro y hechura de catorce ducados de moneda de vellón y si fuese algo más enriquecida la dicha custodia que está acabando se le ha de premiar a Antonio de Alcántara y por cuenta de hechuras de esta custodia recibe en contado dos mil y doscientos reales de vellón, el dicho don Luis de Coca como tal obrero y mayordomo en moneda de oro reducida a vellón el precio corriente. En presencia del presente escribano y testigos de esta escritura cuyo entrego y recibo el presente escribano de fe y lo demás que montasen las hechuras de esta custodia de plata del peso de la dicha custodia a sesenta y cinco reales cada marco*

6 L.M. RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, *Corografía histórico-artística de la provincia y obispado de Córdoba.* Córdoba, 1986, p. 207; R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Inventario-catálogo histórico artístico de Córdoba*. Córdoba, 1983, p. 277; D. ORTIZ JUAREZ et alt., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba.* Tomo I. Córdoba, 1981, p. 273; y GRUPO ARCA, *Guía artística de la provincia de Córdoba.* Córdoba, 1995, p. 359.

se le ha de pagar en esta ciudad al tiempo de entrego de la dicha custodia el peso en plata y las hechuras en vellón, la cual ha dar acabada para el día de Navidad de este presente año de mil seiscientos cincuenta y tres y si no lo acabare en el dicho término ha de perder el dicho Antonio de Alcántara de las hechuras del oro a montar en trece ducados y si cumple se le ha de dar demás de las hechuras por premio de haberla acabado veinte reales de a ocho reales de a ocho reales de plata y de más de perder los dichos treinta ducados si no la acabare se puedan…"[7].

La custodia realizada por Antonio de Alcántara para el convento de carmelitas descalzas de Antequera se conserva actualmente y gracias a ella se puede hacer una idea de cómo debió ser la bujalanceña, de la que en el documento se dice que se realice siguiendo esa como modelo[8]. Una obra cuyas características responden fielmente a los modelos más difundidos durante el siglo XVII[9]. Realizada en plata sobredorada -tal y como se especifica también en el caso de Bujalance- y compuesta por un basamento de planta cuadrada en la que se inscribe un pie circular de perfil convexo y cuyo centro se rehunde para recibir al astil. Con un astil formado por un gollete cilíndrico, con contrafuertes, una pieza de jarrón y un nudo arquitectónico -del que dice el documento como linterna cuadrada- en forma de templete con varias caras. Y un sol flameado, que en el caso de Antequera, alterna los rayos ondulados rematados en estrellas con flores y elementos vegetales en punta, rayos de los que también habla el contrato, que debía tener "estrellas" y un viril interior. De su decoración hay que mencionar los tan repetidos y recurridos esmaltes, que constituyendo cabujones se sitúan estratégicamente en diferentes partes del ostensorio, como puede ser las esquinas del basamento, la zona convexa del pie, el gollete o las caras de este nudo de templete, así como el propio viril.

Como se ha mencionado anteriormente, la obra de Antonio de Alcántara no se ha conservado, debido a que su plata fue utilizada para la realización de una nueva obra, de la mano de Damián de Castro. Este magnífico *ostensorio* (lám. 1) está elaborado en plata en su color y plata sobredorada; y mide algo más de un metro de altura. Según consta en un documento del obispado de Córdoba, fue mandado construir el 31 de enero de 1775: "*Señor, ha puesto en mi poder D. Antonio José de Linares, clérigo capellán de esta ciudad, el memorial decretado por V. En primero de este mes, en que se le concede licencia para que disponga de la custodia vieja, la construcción de otra nueva con arreglo al diseño que hay formado de Damián de Castro, artífice de oro y plata, en cuyo poder se ponga dicha custodia, dispensándose V. de aplaudir su devoción, dándole las gracias por ella. Y en conclusión, de dicho decreto mando Vd. que afianzase a mi satisfacción el importe de esta obra, presentando dicho*

7 Archivo Protocolos Notariales de Córdoba (APNC). Legajo 8489P, ff. 1187-1188v.

8 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, "Antonio de Alcántara. Custodia", en *El fulgor de la plata*. Sevilla, 2007, pp. 308-309.

9 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 174-175; y F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 127-128.



LÁMINA 1. *DAMIÁN DE CASTRO. Ostensorio (1759-1767). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Bujalance (Córdoba).*

diseño"[10]. Gracias a esta aportación, se ha podido tener la certeza de que la custodia de Antonio de Alcántara existió, pero que fue entregada para su fundición y reutilización de su plata en la elaboración de la nueva obra. Según Nieto Cumplido y Moreno Cuadro, se trata de uno de los ejemplares más destacados del artífice[11].

Está constituido por un pie, de planta recortada, que se eleva sobre patas en forma de voluta y motivos de inspiración vegetal. El basamento tiene perfil moldurado, con perfil superior convexo que se estructura en zonas decorativas gracias a una serie de cartelas, bordeadas por rocalla, tornapuntas, ces y eses, en cuyo interior aparecen los relieves del Cordero Místico sobre la cruz y un cúmulo de nubes, el Pelícano alimentando a sus crías, el León junto al Ave Fénix; alternadas con otras de tamaño algo más reducido que reproducen los símbolos eucarísticos de las vides y las espigas de trigo, el pan y el vino, y un panel de abejas junto al sol naciente.

El astil se compone de una pieza de líneas piriformes, nudo de pera invertida y alto cuello estilizado, todo ello se ornamenta de manera profusa. En el nudo aparecerá el mismo esquema de la base: cartelas bordeadas por rocallas, en cuyo interior aparecen escenas, que en este caso son el Arca del Alianza y la Serpiente de bronce; y que se flanquean por dos cabezas de querubines alados de bulto redondo. Mientras que el cuello va envuelto por dos ángeles alados que aparecen sentados en la zona más bulbosa del mismo y que con sus manos acogen el sol. Este sol tiene viril mixtilíneo, rodeado por un cerco de nubes con cabezas de querubines alados bellamente labrados, en parejas a ambos lados y formando tríos, abajo y arriba. Lleva ráfaga de rayos lisos formando grupos de diferente longitud y se remata con una cruz de brazos muy moldeados y perfil recortado, ornamentada con rocallas, tornapuntas y elementos florales.

En la pestaña de la base se hallan los punzones de autor, contraste y ciudad: flor de lis/ARANDA, CAS/TRO y león rampante dentro de un círculo. La marca de contrastía se corresponde con Bartolomé Gálvez Aranda, forma que utilizará el platero entre 1759 y 1767, ya que a partir de 1768 cambiará la flor de lis por la fecha del sello[12], y el león rampante a la derecha dentro de un círculo también pertenece a Aranda en los mismos años. CAS/TRO es el punzón más utilizado por Damián de Castro como artífice[13]. Varias deducciones se pueden extraer de estos datos. La primera de ellas es que la elaboración de esta pieza, claramente, estuvo entre 1759 y 1767. La segunda es que no se corresponde con la fecha en que el párroco titular del templo, Antonio José de Linares, pide la licencia al obispado para que Damián de Castro le realizara una obra con la plata de la anterior, que fue el 31 de enero de

10 Archivo del Obispado de Córdoba (AOC). Despachos Ordinarios, Sección Bujalance, legajo 7071/026, de 31 de enero de 1775.

11 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 210 y D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973, nº 221.

12 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1973, p. 87, nº 107 y pp. 48-49, nº 32.

13 Ibídem, p. 103, nº 133. Sobre la figura de Damián de Castro, sus marcas y su arte debe citarse el estudio de J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII", en *El fulgor…* ob. cit., pp. 104-123.

1775. Una de las hipótesis más aceptables sería que una vez concedido el permiso para la adquisición de la nueva pieza, estuviera culminada, ya que también se habla en el documento de que para la ejecución de la misma se seguiría un modelo presentado; o tal vez, que al final se optara por obtener alguna custodia que el maestro tuviera en su taller.

Se trata de uno de los primeros ostensorios que realizará Damián de Castro. De los ejemplares conocidos, el más antiguo es el de la parroquia de Santa Ana de El Guijo, fechado entre 1738 y 1758; seguido del de la parroquia de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera, h. 1755, y el de San Sebastián en Espiel, de 1759-1767; todos ellos con la misma contrastía que el bujalanceño, Bartolomé Gálvez Aranda[14]. Las características estructurales quedan bien definidas en todos ellos. Se componen de un pie de planta ovalada y perfil convexo; astil con pieza bulbosa y nudo de pera invertida abultado; y sol flameado rematado con cruz de brazos moldurados. Basamento que en Aguilar de la Frontera avanza un poco más hacia el barroquismo, añadiendo cuatro patas molduradas, recurso que posteriormente será muy utilizado por el artista. Los elementos ornamentales son los típicos del momento: rocallas, tornapuntas, elementos de inspiración floral y vegetal, así como cartelas en cuyo interior aparecerán símbolos eucarísticos, repitiéndose en todos ellos el Cordero apocalíptico, el Pelícano, el León y el Ave Fénix, además de racimos de uvas y espigas de trigo. ¿Qué diferencias hay entre estos ejemplares y el de Bujalance? ¿Presenta alguna evolución o sigue los mismos esquemas?

Con la obra bujalanceña se inician una serie de transformaciones, que avistan lo que será la evolución artística de Castro. En este ostensorio, se puede ver ya la utilización simultánea de la plata sobredorada y la plata en su color, siendo los otros ejemplares de un único metal; consigue así un mayor efecto visual enriquecedor. El basamento sigue siendo ovalado y muestra un tipo de pata envolutada mucho más recargada y desbordante que la aguilarense. En el nudo aparecen grandes avances, sobre todo, en el uso de la figuración exenta, con esas magníficas cabezas angelicales que flanquean la manzana, así como los dos angelotes de cuerpo entero que, apoyados en la base más ancha del alto cuello, sostienen el sol. Figuras encargadas de simbolizar a los guardianes del Paraíso[15]. Imágenes y esculturas, que, posteriormente, se verán en su máximo esplendor en la custodia de Villa del Río o la de La Rambla, elaboradas unos años después[16]. En ellas se buscará trasmitir un mayor realce a aquellas partes en las que aparecerán, como el viril o el nudo, gracias a la plasticidad mostrada en las expresiones de sus rostros, en las disposiciones de sus brazos y manos, que se extienden o contraen según su ubicación y disposición.

14 F. MORENO CUADRO y M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., pp. 207-210.
15 C. de la PEÑA VELASCO, ob. cit., p. 414.
16 F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 185.

3. El ostensorio del Convento de Santa Teresa y sus entresijos a lo largo del tiempo

El cenobio masculino de San Francisco fue construido en el siglo XVI bajo la advocación de San Francisco de Asís. Y sus obras se alargaron a lo largo de toda esa centuria, gracias a las donaciones de terrenos por parte de particulares, así como también de la aportación de diferentes caudales privados. Se levantaron sus capillas y se procedió a ornamentar todo el entorno, a dotar al altar mayor de su retablo y completar su ajuar litúrgico. Algunas de las familias que más contribuirán a su embellecimiento son del linaje de los Coca y de los Toboso de Lara[17]. De ella tan sólo se conserva en pie la iglesia, aunque con numerosas reformas efectuadas en posteriores centurias, siendo la última intervención la realizada tras la Guerra Civil.

Precisamente de una de esas estirpes era doña Francisca Toboso Cerrillo Rojas, viuda de don Juan Camacho y Rojas, que en su testamento firmado ante notario el 13 de mayo de 1776, dejará constancia de la donación de un ostensorio para este cenobio: "*…que por la singular devoción y afecto que tengo al divino culto y Santo hábito de Nuestro Padre San Francisco quiero hacer donación de una custodia de plata sobredorada con peso de más de 300 onzas y de más de 5 cuartos de alto en la que he gastado 23.000 reales con la cualidad de que sólo sirva en la Iglesia de dicho Convento…*"[18]. Decía también dicho documento que "*si se prestase o enajenase habría de pasar al convento de Santa Clara de Bujalance*"[19]. Como se ha mencionado anteriormente, su familia será una de las que desde la fundación del convento, va a estar ligada a su historia y a su patrimonio. No será ésta la única aportación que realizará a esta fábrica, ya que también habría costeado el retablo mayor así como su dorado[20].

Pero diferentes avatares harán que este templo, poco a poco, fuera perdiendo sus bienes y sus enseres. En el año 1810, con la invasión francesa, llegará a Bujalance Lorenzo de Basabrú como comisionado para completar el despojo de los templos para las hordas francesas[21] y, posteriormente, la Desamortización de Mendizábal terminará de vaciar sus muros y capillas, por lo que las primigenias intenciones de doña Francisca se torcerán para siempre. Tal y como ordenaba el Real Decreto de la Reina Gobernadora Doña María Cristina de Borbón, del 25 de julio de 1835, se estipulaban las siguientes órdenes: "*Suprimiendo los monasterios y conventos de religiosos que no tuviesen más de doce individuos profesos, de los cuales las dos terceras partes, al menos, sean de coro, quedan desde luego suprimidos; y lo mismo se verificará en lo sucesivo respecto de aquellos cuyo número venga a reducirse con el tiempo*

17 A. NAVARRO BLANCA, "Noticia de la iglesia de San Francisco en Bujalance". *Cuadernos de la Biblioteca municipal de Bujalance (Arte, Historia y Literatura)* nº 6 (1962), p. 3.

18 Archivo Protocolos Notariales de Bujalance (APNB). Escribano Salvador Romero y Alva, años 1775-1776.

19 Ibídem.

20 A. NAVARRO BLANCA, ob. cit., p. 5.

21 Ibídem, p. 11.

a menos del establecido"[22]. Durante este reinado se crearán las Comisiones Provinciales, auspiciadas por la Real Academia de San Fernando, que serían las encargadas de redactar los inventarios de los objetos artísticos de los conventos a desamortizar, para poder ser después trasladados a sus lugares definitivos[23].

El decreto de María Cristina afectó, por supuesto, al convento de Bujalance. Se puede ver en una carta remitida por el Rdo. P. Fray Juan Antonio de Santa Teresa al obispado de Córdoba, fechada el 9 de agosto de dicho año 1835: "*…mi estimado amigo: para el decreto de suspensión de conventos parece que se han tenido presentes las noticias que los prelados generales con referencia a los locales trasmitieron en su tiempo real a la junta eclesiástica. El artículo 3º deja abierta una puerta y para aprovechar esta circunstancia deberá el ayuntamiento representar a este gobierno civil y aún al supremo, en favor de este convento. No está en mí la iniciativa y, sí como es regular, se me pide algún informe, V. puede siempre contar con mi amistad. Mis hermanos y Sr. D. Gabriel agradecen y devuelven las expresiones de V. de quien es amigo, servidor y capellán*"[24]. Los inventarios de los que habla este documento fueron realizados y enviados al obispado de Córdoba, con fecha del 16 de febrero de 1837. Se decía: "*Fol. 20: nota de los vasos sagrados, ornamentos y demás efectos pertenecientes al culto que entregué al capellán de la ermita del convento suprimido de San Francisco observante para el servicio de la misma iglesia…*", entre ellos: "*una custodia…*"[25]. Termina el listado con una carta en la que se especificaba el lugar en dónde cada ajuar había sido depositado: "*Sr. Gobernador: Remito a Vd. el inventario de ropa y alhajas correspondientes a los conventos de esta ciudad, el que no he mandado con anterioridad porque esperaba tuviese algún aumento, como en efecto se ha verificado. Los ornamentos y vasos sagrados del Carmen y San Juan de Dios están depositados en la Parroquia y los de San Francisco se conservan en los roperos del mismo convento, porque no caben en la parroquia, donde se depositaron igualmente los vasos sagrados, a excepción de dos cálices que se quedaron y un copón… de modo que todos los días se echaban muchas misas en referidos dos templos con asistencia de los fieles. Dios nuestro señor conserve la importante vida de V.S.M. como lo desea su atento súbdito y capellán. José Rafael de Flores*"[26].

Según este dictamen, el ajuar litúrgico del convento franciscano debía quedarse en el mismo templo. De haber sido así totalmente, los estragos que la Guerra Civil

---

22 F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, "Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados", en F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *La Desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la iglesia en España. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial, 2007, pp. 13-14.

23 J.A. VIGARA ZAFRA, *Del gremio a la academia: el pintor Diego Monroy y la disolución del antiguo régimen artístico.* Madrid, 2011, p. 44 y 53.

24 AOC. Sección Despachos Ordinarios, Sección Bujalance, legajo 7075/39: *Oficio de Fran Antonio de Santa Teresa sobre el decreto de la suspensión de los conventos que tengan menos de doce religiosos*, de 6 de agosto de 1835.

25 Ibídem, legajo 7075/063: *Informes sobre el inventario de alhajas y ropas de los conventos suprimidos de Bujalance y su repartimiento en ermitas e iglesias*, de 16 de febrero de 1837.

26 Ibídem.

causaron en el mismo, del que tan sólo quedó la estructura, habrían sido la causa de su desaparición. Pero las estipulaciones de doña Francisca en su testamento decían claramente que, de ser enajenados los bienes del cenobio, debían pasar al convento de Santa Clara[27]. En la bibliografía antigua el cenobio de San José y Santa Teresa, de madres carmelitas descalzas, se dice que era conocido como San José y Santa Clara[28]. Construcción que data del siglo XVIII[29].

De estructura muy parecida al ostensorio de la parroquia (lám. 2), pero con mucha menos decoración y profusión en detalle es este ejemplo del convento de Santa Teresa, realizado hacia 1780, según se deduce del estudio de los dos punzones de Damián de Castro, como autor y como contraste, marcas que utilizará entre 1772 y 1782[30]. Lleva una cruz en el remate, que fue enriquecida en 1871 con piedras preciosas que pertenecieron a Doña Teresa Coca. Lleva la inscripción: "Cs. Ds. Bujalance"[31].

En el estudio formal y estilístico, puede verse que consta de pie, elevado sobre cuatro patas en forma de lámina enrollada. Este basamento de perfil contorneado, se ornamenta con cartelas en cuyo interior aparecen símbolos eucarísticos y rodeados por rocallas, tornapuntas y otros elementos. Sobre él, se alza un astil compuesto por varias zonas de perfil bulboso y líneas recortadas, que sostienen un sol, con viril circular bordeado de un cerco de nubes entre las que aparecen racimos de uvas, espigas de trigo y cabezas de querubines alados. Todo ello se remata con una cruz de brazos moldurados, que es un añadido posterior, tal y como se ha indicado en el párrafo anterior.

27 Véase nota nº 16, donde se recoge esta cita.

28 R. VÁZQUEZ LESMES, "La Clausura también pleitea: Clarisas de Bujalance, Real Chancillería de Granada y el Vizconde de Villanueva de Cárdenas", en F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (dir.), *La Clausura femenina en España. Actas del Simposium*. Vol. II. San Lorenzo del Escorial, 2004, pp. 944-945.

29 D. ORTÍZ JUÁREZ et alt., ob. cit. Tomo II, p. 285 y GRUPO ARCA, ob. cit., p. 365.

30 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Punzones...* ob. cit., pp. 98-104.

31 D. ORTÍZ JUÁREZ, et alt., ob. cit. Tomo II, p. 285.



LÁMINA 2. *DAMIÁN DE CASTRO. Ostensorio (h. 1780). Convento de San José y Santa Teresa, Bujalance (Córdoba).*

La platería en el inventario de 1797 de la Catedral de Orihuela

AARÓN RUIZ BERNÁ
Universidad de Murcia

La historia de las catedrales es un continuo devenir de acontecimientos, un continuo proceso de renovación y estancamiento, propio de un edificio, una institución, con vida propia dentro de la ciudad donde se inserta. No es posible separar la historia, compartimentarla como muchos han pretendido hacer, para estudiarla de manera inconexa y estanca, teniendo como principales hitos los arquitectónicos y relegando la historia de la platería o las artes suntuarias a meras anécdotas[1]. Está ampliamente comprobado que esta historia de las "artes menores" es un fiel reflejo de la vida de esos templos, aportando matices que no pueden apreciarse en otros comportamientos y dotando a todo el conjunto de un complemento sin el cual muchas veces se perdería gran parte de la narración. El problema es que una buena parte de los objetos suntuarios se han perdido, por lo que resulta fundamental conocer los registros antiguos de los mismos, o inventarios, que por lo menos dan noticia de su existencia.

1 Así lo manifiestan estudios, como los de J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción", en M.A. CASTILLO OREJAS (coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Santiago de Compostela, 2000, pp. 149-165; los trabajos de J. RIVAS CARMONA, "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia". *Imafronte* nº 15 (2000-2001), pp. 291-309; "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536; "La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 535-554; o R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 487-503.

Varios son los autores que en los *Estudios de Platería* y otras publicaciones recientes se han hecho eco de la importancia de los inventarios catedralicios, como fuente fundamental para conocer la verdadera realidad del "tesoro catedralicio". Así, investigadores como Ramos de Castro, Alonso Benito, Herráez Ortega, Raya Raya, Pérez Sánchez o Nicolás Martínez[2] inciden en su estudio como el mejor medio para alcanzar una visión de conjunto, incluso de lo que ha podido perderse o desaparecido. Dichos inventarios, además, permiten en su sucesión comprobar la evolución y desarrollo de su tesoro, o sea una secuencia histórica con incidencias. También otros muchos aspectos, entre ellos las funciones originales de dicha platería, su cuantía, sus patronos o donantes. En fin, los inventarios resultan imprescindibles para conocer las platerías catedralicias en su completa realidad.

2 El valor otorgado a los inventarios, con inclusión del propio texto, aparece en publicaciones sobre las catedrales de Zamora, caso de G. RAMOS DE CASTRO, *La Catedral de Zamora*. Zamora, 1982; o León, con J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (Siglos XVII-XX)*. León, 2001. Los inventarios de la catedral de Córdoba están siendo dados a conocer con las publicaciones de M.A. RAYA RAYA, "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 611-629; "La catedral de Córdoba: un nuevo inventario del siglo XVI. Apreciaciones acerca de su realización y estudio de sus piezas más significativas", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 629-652; "El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 629-650; M.A. RAYA RAYA y A. CARRILLO CALDERERO, "El esplendor de la liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704 (I)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 421-443; M.A. RAYA RAYA y A. CARRILLO CALDERERO, "El esplendor de la liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704 (II)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 459-476. De igual manera ocurre con los inventarios de la catedral de Almería, dados a conocer por M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 283-311; M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 595-619; M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 363-380. También encontramos documentación referente a los inventarios de la catedral de Pamplona en J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Platería medieval en la Catedral de Pamplona según un inventario de 1511". *Anales de Historia del Arte* nº 17 (2007), pp. 71-87. En referencia a la catedral de Cuenca y de Murcia es posible consultar a M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Evocando el esplendor. Aportación para el estudio del tesoro de la Catedral de Cuenca a fines del siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 299-322; "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, pp. 445-465. Y dentro de ésta, el inventario de platería de la Capilla de los Vélez a cargo de M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La plata de la capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 485-504. Por último, para Toledo ver I.J. GARCÍA ZAPATA, "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería catedralicia: Los inventarios del Sagrario, de 1588 y 1619, de la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo. Oro, plata y piedras preciosas", en *XX Congreso Español de Historia del Arte. El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y diálogo intercultural*. Toledo, 2016, pp. 1025-1039.

En este caso, se pretende abordar el estudio del inventario de alhajas de plata de la sacristía de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela, concretamente uno del año 1797. Este inventario recoge la totalidad de los objetos de plata, oro y otros metales, los ornamentos textiles y los bienes muebles que se encuentran en dicha sacristía y que sirven para el servicio del altar mayor[3].

Como ocurre en la mayoría de catedrales hispanas tras el Concilio de Trento, los objetos más fastuosos y que más atención reclaman son los relacionados con el culto eucarístico, al convertirse este sacramento en el principal objeto de devoción. Así, custodias, sagrarios, tronos eucarísticos, lámparas votivas, frontales de altar, y por supuesto, los objetos precisos para la celebración de la Misa, como cálices, patenas, vinajeras, etc., son los que más presencia tienen y más destacan en este tipo de documentos. Y ello se hace especialmente patente en el apogeo de finales del siglo XVIII, un momento de importante renovación que llevará a reemprender la actividad en materia de dotación de platería, labor que se contemplaba como muy necesaria y prioritaria[4]. Este hecho constituye una manifestación más de todo un plan de renovación de la Catedral de Orihuela, llegando incluso a pensarse en un nuevo edificio para la misma. Sin duda debe relacionarse con las importantes iniciativas de los obispos dieciochescos, fundamentalmente Gómez de Terán y Tormo, sin olvidar el papel del propio Cabildo catedralicio y de la Junta de Parroquia, institución típicamente oriolana identificada con la fábrica de la catedral y de las parroquias[5].

3 No hay que olvidar que los ajuares de las distintas capillas no eran competencia del cabildo catedralicio sino de cada uno de sus capellanes y propietarios. De hecho, en las Visitas Pastorales se insiste en que los patronos de las capellanías han de velar por que el ajuar propio, así como retablos y demás enseres propios de la capilla, estén en todo momento de forma decente y sean los adecuados. Archivo Diocesano de Orihuela (en adelante ADO). Legajo 1432, Libro de Visita Pastoral año 1771, f. 718r-720v.

4 En algunos casos esta dotación de objetos suntuarios supone una manifestación propia del rango de los capitulares y del propio obispo frente al resto de la sociedad. Más que una opción de mejora, se convierte en una obligación para mantener el 'status' de principal templo, y manifestarlo hacia el exterior adquiriendo objetos de lujo. M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 24-25.

5 Durante prácticamente todo el siglo XVIII y principios del siglo XIX una de las principales preocupaciones de los obispos oriolanos es la ampliación del templo catedralicio, o al menos de su reducida Capilla Mayor. Los procesos de ampliación de la vieja catedral de Orihuela durante el siglo XVIII ya fueron estudiados por J.A. RAMÍREZ, *El perfil de una utopía: la Catedral nueva de Orihuela (Arte, Urbanismo y Economía en el siglo XVIII)*. Madrid, 1978; J. SÁNCHEZ PORTAS, "Intentos de ampliación y renovación de la catedral de Orihuela", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de Exposición. Valencia, 2003, p. 600-605; F. BAÑO MARTÍNEZ, "Los planos inéditos del proyecto impulsado por el obispo Gómez de Terán para la ampliación de la catedral de Orihuela". *Archivo Español de Arte* LXXXI, nº 324 (2008), pp. 418-427. Por otro lado, es conveniente aclarar un punto en relación a la institución de la "Junta de Parroquia", puesto que solamente se da en Orihuela y el territorio de su antigua Gobernación. La organización jerárquica presidida por el obispo en la Corona de Castilla era muy diferente a la de la Gobernación de Orihuela, regulada según un privilegio real para la concesión de los tercios reales, un derecho a percibir parte de los diezmos que recibía la corona desde el reinado de Fernando III el Santo, para poder reconstruir los templos cristianos. Esta medida fue preservada por la Corona de Aragón para las parroquias que permanecieron hasta el siglo XVI adscritas a la diócesis de Cartagena en territorio aragonés. Esta medida implicaba un "patronato laical", esto es, que los laicos

Dicho plan de renovación y de actualización de la vieja catedral puso un especial énfasis en la Capilla mayor[6]. En consecuencia, los trabajos de plata se hacen muy necesarios para el servicio tanto ordinario como extraordinario de este recinto sagrado, el cual se convierte en el epicentro mismo de la catedral y de la diócesis, al ser en él donde celebra Misa el obispo y el Cabildo Catedralicio, y donde también se manifiesta de forma solemne el Santísimo Sacramento[7]. Y, sin duda, la presencia en la ciudad y en otros lugares como Valencia y Murcia de obradores de plata facilitan un abastecimiento necesario para manifestar el rango que debía poseer el principal templo y cabeza de la diócesis. No es extraño observar que continuamente el Cabildo y la Junta de Parroquia estén ofreciendo nuevos enseres, actualizando y renovando los existentes, que a menudo por su uso reiterado, se desgastaban con mucha frecuencia.

El inventario de 1797 comienza el capítulo de platería con los cálices y los copones, destacando los vasos asociados a los principales obispos y los copones utilizados en Semana Santa. Sigue la anotación de las cruces, tanto de altar como procesionales así como el Lignum Crucis regalado con motivo de la erección en catedral por el obispo D. Gregorio Gallo y Andrade; también los candeleros y hacheros, incluyendo ya los ricos candeleros de Estanislao Martínez. Otro capítulo lo constituyen los diversos objetos de servicio del altar y de uso en la Misa, entre

de esa parroquia podían administrar esos diezmos y destinarlos a la construcción y mantenimiento de las fábricas. Estas asociaciones de vecinos recibieron el nombre de Juntas de Parroquia, verdaderos organismos que regían los templos y decidían sobre su futuro. C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Arquitectura, Economía e Iglesia en el siglo XVI*. Basauri-Bilbao, 1987, pp. 43-44; "Ciudad y Arquitectura en el siglo XVI", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Valencia, 2003, pp. 107-114.

6 Las primeras grandes iniciativas que implican una renovación del culto en la catedral de Orihuela se remontan a la construcción de un nuevo retablo para el altar mayor por Antonio Caro en los años noventa del siglo XVII y la decisión hacia 1702 de construir una nueva custodia para el Corpus y su Octava. Tras el período de guerra, el platero Antonio Domínguez entregaría la custodia en 1717 y el viril cobijado en ella en 1729. También se emprendería la reforma de la sillería del coro, tallada por Tomás Llorens y Juan Bautista Borja entre 1715 y 1720, así como la composición de un nuevo órgano y estuche, también en estos primeros años del XVIII de manos de José Guilabert y Jacinto Perales respectivamente. Además, la construcción de una nueva sacristía a partir de este primer cuarto de siglo por Damián Francia y la construcción de la nueva Capilla de la Comunión, Aula Capitular y dependencias auxiliares en el intervalo de 1745 a 1748 por Cristóbal Sánchez llevan consigo grandes gastos en inversión. De igual modo distintos trabajos en la Capilla mayor como el revestimiento de imitaciones de mármol y jaspes en 1735, o la sustitución del tabernáculo dos años antes, así como las sustituciones hacia finales de siglo y los intentos de reconversión del espacio interior del presbiterio, hacen evidente la preocupación por el decoro en el interior del templo durante todo el siglo dieciochesco. La dotación de mobiliario también se presenta como intensa en esta centuria, siendo los objetos de plata los verdaderos protagonistas de tales trabajos, encargados a plateros como Bernardo Gil, Fernando Martínez, Estanislao Martínez o Luis Perales. Todo ello da cuenta de la intensa actividad en la que se ve inmersa la catedral en estos años, propiciada por el favorable contexto económico y por la predisposición de los organismos responsables de su dotación. La mayoría de estas obras viene documentada en el trabajo recopilatorio de A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos. I. La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia, 1984, pp. 3-180.

7 J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma…" ob. cit., pp. 522-523.

atriles, sacras, incensarios, portapaces, jarros, fuentes, etc. No menos importante es el capítulo dedicado a los relicarios, entre los que figuran los bustos renacentistas de Miguel de Vera y Hércules Gargano. Las imágenes de plata o los aderezos de platería de otras imágenes constan a continuación, lo mismo que los báculos y pértigas. Especial significación tienen las andas del Corpus, lo mismo que su custodia y viril, que se reseñan con el capítulo de cálices y patenas. Completan el inventario piezas suntuosas como el frontal del altar mayor, las lámparas repartidas por las distintas capillas, las ánforas de óleos y el ajuar para su consagración. Se incluyen asimismo alhajas propias de obispos, entre pectorales y anillos, además de joyas de la Virgen de Monserrate, patrona de la Ciudad, cuyo patronato correspondía a la catedral[8]. Curiosamente falta en la relación el arca de Jueves Santo, que pocos años antes hiciera Luis Perales, probablemente por estar fuera de la catedral, con labores de limpieza o mantenimiento[9].

En fin, este inventario ofrece en líneas generales el típico tesoro catedralicio con sus numerosas y variadas piezas, mostrándolo en todo su esplendor en los finales del siglo XVIII, después de que a lo largo de esta centuria se enriqueciera enormemente el ajuar de la catedral primero con las andas y custodia del Corpus, y después, ya en la última parte de la centuria, el fastuoso aparato del altar mayor con frontal y juego de cruz y candeleros, y el arca de plata para el Monumento de Jueves Santo. Desde luego, estas realizaciones denotan la importancia concedida a la Misa y al culto eucarístico, aunque en este sentido falte un trono de aparato con gradas y demás elementos, pero que se justifica utilizando para las exposiciones mayores el tabernáculo existente delante del altar mayor. Pese a ello se manifiesta el valor del culto a la Eucaristía en las catedrales en esta época[10].

Apéndice documental

Documento 1

Orihuela. 1797.
Inventario de alhajas y otros enseres de la Catedral de Orihuela.
ADO. Fondo Archivo Catedralicio, legajo inventarios, sig. 933, s.f.

"*Inventario de Ropas, Alaxas, y demas existente en la Santa Ygla. de Orihuela y sus oficinas en este año 97, hecho por los SS. del Culto los SS. Chantre, y Lagran.*

8 Se incluyen asimismo alhajas propias de obispos, entre pectorales y anillos, además de joyas y vestidos de la Virgen de Monserrate, patrona de la Ciudad, cuyo patronato correspondía a la catedral, aunque poseía mayordomía propia.

9 De su importancia se hace eco J. RIVAS CARMONA, "Arca del Monumento de Semana Santa", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Valencia, 2003, pp. 514-515.

10 Durante este período, es indiscutible la función del templo catedralicio como manifestación del culto eucarístico. De ello da cuenta G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio eucarístico", en *Camino de Paz. Mane nobiscum Domine*. Orense, 2005, pp. 47-58.

Se tendrá presente, que todas las Alajas, Vestiduras Sagradas, Ropa, y otros Muebles qe existen anotados en los anteriores Ynventarios, y se omiten en este se han desechado por inútiles, ó se han aplicado á las Ayudas de Parroquia y otras Yglas. ó se les ha dado destino con el correspondte permiso, pues el prte. solo comprehenderá lo qe se halla existente en este corriente año de 1797.
[…]

Alajas de Plata, y Oro.
1. Veinte Calices con sus Patenas inclusos en ellos los del Pontifical del Sor. Tormo, todos de Plata sobre dorada á excepcion de tres que solo tienen dorada la Copa por dentro, uno con la Copa entera al parecer de oro, solo para el Altar maior, y hai uno de los de este numero en el Granero. Mas dos Calices uno del Sr Despuig y otro del Sr Cabrera. Y otro todo de Oro del Sr Obpo. Cebrian.[11]
2. Veinte y cinco Cucharetas de Plata las diez sin dorar, y las otras doradas.
3. El Caliz de Plata que sirve para los Difuntos, lo tiene la Cofradia de San Pedro.
4. Un Copon en figura de Baul de Plata en el que se coloca á Nro. Sor. el miercoles Santo.[12]
5. Otro Copon con pie de un palmo de alto obalada la Copa, Cruz pequeña arriba sobredorado dentro, y fuera. Se guarda en una Funda de Vadana, y servia antes para la Comunion del Juebes Santo.
6. Un Viril grande de quatro palmos y medio de alto, todo de Plata el Araceli de Oro, y muchos golpes sobredorados, diez Estrellas doradas el los extremos de los Rayos, y las dos del Viril guarnecidas con Diamantes de buen tamaño, Ocho Piedras blancas maiores, y dos Cercos de Perlas finas por cada una, el qual sirve para llevar la Sacratíssima Ostia el dia del Sor., y su hoctava en la Procesion.[13]
7. Otro Viril pequeño que sirve en el Tavernaculo pequeño del Altar mayor de Plata sobredorada y su Araceli para las Misas de renovacion.
8. Un Pie de Viril de dos palmos, y medio de alto de Plata Sobredorada de hechura mui antigua, y sirve para el Tavernaculo grande de dho. Altar mayor.
9. Un Araceli de Plata sobredorada.
10. Un Trono de Plata con algs golpes dorados que està fixo en el Sagrario dela Capilla maior para poner sobre el el Viril del Sagrario pequeño.

11 El cáliz del cardenal Despuig, que fue obispo de Orihuela, es regalado como muestra de afecto cuando embarca hacia Roma desde Cartagena. ADO. Legajo 904, Libro de Actas Capitulares 1796-1797, Acta de 6 de abril de 1797, s.f.

12 De este copón, apodado "el magnífico", obra del platero valenciano Fernando Martínez dan cuenta G. FRAMCÉS LÓPEZ, *Orfebrería de la Catedral de Orihuela*. Alicante, 1981, p. 52; A. NIETO FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 157 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Copón", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Valencia, 2003, p. 502.

13 El gran ostensorio del Corpus Christi, obra del platero toledano Antonio Domínguez ha sido objeto de estudio por varios estudiosos. G. FRANCÉS LÓPEZ, ob. cit., p. 20; J. SÁNCHEZ PORTAS, "Custodia para las andas del Corpus", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Valencia, 2003, p. 440.

11. Otro Pie de Viril de Plata sobredorada de poco mas de un palmo, y sirve para acomodar el Viril pequeño en el Tavernaculo quando se Celebra la misa de la Renovacion.

Cruzes.

1. Una Cruz grande de Plata, y Bronce dorado con Crucifixo, y un Glovo en medio de Ocho palmos de alta tiene en el Pié las Palabras dela Consagracion para poder en el Altar maior en dias Calassicos.[14]

2. Otra Cruz de Plata de tres palmos de alta Crucifixo, y titulo Sobradorados, la qual de ordinario esta en el Altar maior, y sirve tambien para las Claustrales, en unos casos se pone la sacra de pata que en la parte superior tiene un Crucifixo de poco mas de un palmo del que despues se hará mencion.

3. Un Pie de Cruz de Plata Sobredorada de poco mas de un palmo, que sirve para poner en el el Lignum Crucis en las Procesiones de la Vera-cruz dia, y vispera de la misma.[15]

4. Una Cruz, y Pie de Evano con el Crucifixo, titulo, Cavo, y Calavera de Plata de mas de una Vara de alta, y el Crucifixo de un palmo de alto, el qual sirve en Semana Santa con Velo en el Altar maior.

5. Otra Cruz de Evano de la misma altura, y tiene Concavos con Reliquias, los quatro maiores en el pie, y muchos cubiertos con cristales.

6. La Cruz del Lignum Crucis de plata Sobredorada de Casi un palmo, y medio de largo con dos Lignum crucis, y quatro Reliquias, y su espiga de Plata, que se pone en el pie de que se ha ablado antes.

7. Un Crucifixo de marfil de un palmo y medio de alto con cavos de Bronce que está en la Sacristia.

8. Una Cruz que sirve para los Conjuros casi de un palmo, y medio de larga, y doze Reliquias enbutidas en ella, todas con sus Cristales, y la Cruz toda de Plata, tiene su Caja de madera dorrada de Terciopelo.

9. Una Cruz para el Cabildo en las procesiones mui alta, el Mastil de plata solamte la Cruz, y el Crucifixo de Plata Sobredorada, y dho. mástil tiene siete nudos.

10. Otra Cruz para la Parroquia de la Catedral, ella y el Crucifixo de Plata Sobredorada, y el mastil de plata sin dorar, y tiene seis nudos.

11. Otra Cruz de plata, ó Bronze, sobredorada, y sirve para los Entierros de Parbulos.

12. Otra Cruz de Cristal, y Plata sobredorada para los Entierros de los Adultos, y esta, y la antecedente tienen el mastil de laton.

---

14 La gran cruz de altar de Ignacio Llanzol, se encuentran referencias en G. FRANCÉS LÓPEZ, ob. cit., p. 34; J. SÁNCHEZ PORTAS, "Cruz para el Altar Mayor de la Catedral", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Valencia, 2003, p. 466.

15 Recientes investigaciones del Dr. D. Mariano Cecilia concluyen que este pie sirvió tanto para el Lignum Crucis como para una cruz de altar. M. CECILIA ESPINOSA, *La Semana Santa de Orihuela: Arte, Historia y Patrimonio Cultural* (Tesis doctoral). Murcia, 2014, pp. 61-66.

13. Otra Cruz de Bronce de un palmo y medio de larga que sirve para vendecir las Pilas.

Candeleros de Plata y Bronce.
1. Quatro Acheros de ocho palmos de altos con muchos golpes dorados, y entre ellos tres Escudos sobrepuestos con las Armas de Aragon, y de esta Ciudad.
2 Seis Candeleros grandes para manuales, de quatro palmos de alto, de Plata, y Bronce dorado, pies triangulares para la Mesa de Altar maior, que sirven todos los Seis para las Solemnidades de primera clase, y en los dias de Segunda, y Doble maior, solo quatro.[16]
3. Veinte, y quatro Candeleros, y diez Bugias, Comprehendidas en estas las quatro que se dicen de la Cofradia de San Pedro, todas de Plata.
4. Quatro Ciriales de Siete palmos y medio de altos con golpes de Bronce dorados, que son los que usan los Ynfantillos.
5. Seis Candeleros de dos palmos de alto de Bronce, y seis Bugias, dos de ellas que se deven componer para que sirvan en el uso á que estan destinadas, y la Cruz que en este mote se expresa, en uno de los Ynfantillos anters se dio para el Granero con el Orden correspondiente.
[…]

Alajas de Plata que sirven para Celebrar el Santo Sacrificio.
1. Quatro Yncensarios con dos Navetas y Cucharitas, y en estado de buen uso.
2. Dos Atriles de Chapa de Plata con las Armas de Aragon, y en las Ymagenes del Salvador, y la Virgen Santissima, guarnicion sobredorada, y Pie de madera en la parte posterior.
3. Dos Sacras, Dos Lavavos, y Dos Evangelios, los unos de Plata solamente con su Cruz ensima, con Crucifijo, y una Nra. Sra. todo de Plata sobredorada que sirve de ordinario en el Altar mayor y la otra Sacra de Plata, y Bronce dorado con Crucifixo pequeño de lo mismo.
4. Dos Pares de Vinageras con sus dos Platos y Campanas, las unas solo de Plata, las otras con algo dorado, y algunos esmaltes.
5. Un Hostiero de Plata dorado por dentro con tapon de Plata que corresponde a las Vinageras pequeñas.
6. Dos Jarros de Plata para el Lavavo, el uno con asa, pie, y pico sobredorado, y el otro solo de plata largo, y estrecho por arriba con un Leon por aza.
7. Tres Portapazes de Plata sobredorada con azas correspondientes sobre puestas del mismo metal en las dos de ellas faltaban los remates.
8. Otra Paz pequeña vieja de Plata sobredrada que sirve para los Matrimonios en la Capilla de la Comunion.

16 Estos seis candeleros son los que realizara el platero valenciano Estanislao Martínez en 1773. G. FRANCÉS LÓPEZ, ob. cit., p. 40 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Juego de candeleros", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Valencia, 2003, p. 480.

9. Una Caldereta de Plata casi de un palmo de alta con su aza, y dos Ysopos tambien de plata el uno entorchado, y el otro liso, que sirven para los Entierros.
10. Una Ferula de un palmo, y medio de larga, con su Cadena de la misma largaria, y Puntero casi de dos palmos con quatro florecitas en el Puño, todo de Plata que sirve en el Altar Mayor.
11. Dos Fuentes de Plata de dos palmos, y medio de diámetro con una Corona y las Armas de Aragon, quatro flores, y cinco Escudos.
12. Otras Dos Fuentes tambien de plata de dos palmos de diámetro labrada la circunferencia con quatro escudos, y otros tantos sobrepuestos dorados.
13. Otra Fuente ochavada de plata de dos palmos de diámetro con un bordo redondo en medio, toda lisa.
14. Un Asafate pequeño de plata gravado por el redor, y liso por el medio que se lleva de la Capilla de la Comunion para las Arras.
15. Las dos Fuentes doradas del Pontifical del Sor. Tormo.
16. Dos Vinageras de plata y campana del mismo metal, y su Plato correspondiente, todo sobredorado, y de dho. Pontifical.
17. Una Palmatoria de plata sobredorada con funda de baqueta perfilada de oro.
18. Un Tintero de plata sobredorada con funda de baqueta.
19. Un Ysopo de plata con Cerdas blancas. Se hizo por orden del Cabildo.
20. Un Jarro de plata que tambien era del mismo Pontifical del Sor. Tormo.

Reliquias.
1. Un Relicario de Plata con un pie de dos palmos de alto con quatro Serafines, y bastantes golpes dorados, y en el una Carta de Santo Tomas de Villanueba escrita de su puño á este Cabdo.[17]
2. Una Reliquia de Santa Ynes en un Relicario triangular sobre un pie uno, y orro de la altura poco menos de dos palmos con una Cruz pequeña arriba con tres cristales, y todo de Plata sobredorada.
3. Dos Bustos, ó, Medios Cuerpos de plata, y las Caras dadas de encarnacion con Ynsignias, Reliquias de Santa Severa, y Florinda; la una tiene onse Piedras en cavesas, y Pecho, y la otra tres, y les faltan tres Tornillos de plata.
4. Dos Relicarios triangulares con sus Cristales, y el Cuerpo, y Pie de plata sobredorada de dos palmos de altos con sus Canillas, la una de San Felix, y la otra de San Mercelino Martir sin remate.
5. Tres Bustos, ó, Medios Cuerpos de Bronce dorado de dos palmos de alto, el uno con Reliquias de San Esteban Protomartir, y el otro con una Yncinia, ó, Reliquia de San Estevan de Cerdeña.
6. Un Medio Cuerpo con su Cavesa tambien de Bronce dorado de dos palmos, y medio de alto, contiene un pedasso de la Cruz de San Pedro.

17 Este relicario es mandado hacer en 1757 y entregado en 1759, con diseño de Bartolomé Albert y realizado en Valencia por valor de 200 libras. ACO. Legajo 892, Libro de Actas Capitulares 1757-1760, Acta de 6 de junio de 1757, f. 33v, Acta de 16 de febrero de 1759, f. 176v.

7. Otra Cavesa, y medio cuerpo de dos Palmos de alto de Bronce dorado con la Ynsignia, ó, Reliquia de San Victor con un Puño de Espada por el Cuello.[18]
8. Una Reliquia de San Josef de Calasanz en un Relicario de Feligrana de Plata como la mano de grande con su Cristal y una Corona arriba, y un Espiritu Santo con algunos rayos dorados, y por la espalda un pedazo de Rasso liso guarnecido de galonzito de Oro, está sobre un Pie de Plata de un Palmo de alto.
9. Un Relicario de Feligrana de plata con una Reliquia de San Juan Nepomuceno pequeño con su Autentica, este y los tres que siguen dados por el Sor. Riso.
10. Un Relicario de Plata pequeño con un Lignum Crucis con autentica.
11. Otro Relicario algo maior tambien de Plata con Reliquias de San Pedro, y San Pablo que es el de la Cofradia de aquel Santo.
12. Una Caja Serrada, y Sellada con su autentica, y llena de Reliquias.
13. Dos Relicarios de madera con Pies, u molduras doradas con una Carta de Agnus cada uno y su Cristal delante.
14. Una Caja de Carton con tres Canillas, una de Santa Cristina, otra de San Felix, y otra de San Teodoro con su Autentica.
15. Un Baulito de medio palmo de largo embutido de maderas, y le faltan algs piesas, tiene dentro tres Reliquias de San Pedro Martir, y de la Madre Sor Juana Guillem.
16. Una Cajita mui recién con un hueso mui largo que dice ser de algun Santo inocente.
17. Una Reliquia que está dentro de una Ymagen de San Vicente puesta en el Altar de dicho Santo.

Ymagenes.
1. Una Ymagen de Nra. Sra. con su Niño de Plata Sobredorada con dos pares de manos, estan, y las Caras de Encarnacion, que tendrá dos palmos, y medio de altura, tiene una Cortina con Piedras blancas, y verdes, y un Rosario de Siete dientes engastados de plara, una Cruz, y dos Medallas de Feligrana de lo mismo, que todo es de la Cofradia del Rosario.[19]
2. Una Ymagen de Nra. Sra. del Pilar de Plata, de tres palmos de alta, y la Cortina, parte de manto, y tres Serafines que tiene en los pies dorados.
3. Una Ymagen del Niño Jesus de poco mas de dos palmos de alto, con un Mundo en la mano, y su Peana de madera dorada, tiene cinco vestidos, pero solo tres buenos; lleva un Collarito de Perlas finas que le circuie todo el cuello, y dicho Niño sirve para la adoracion en los dias mas Solemnes.

18 Esta serie de relicarios renacentistas, de grandes dimensiones, forman parte del ajuar renacentista y proto-barroco con que se dotó al templo al erigirse en catedral. La mayoría de estos objetos son donaciones episcopales y proceden del taller de Miguel de Vera y Hércules Gargano. G. FRANCÉS LÓPEZ, ob. cit. pp. 68-70: J. SÁNCHEZ PORTAS, "Relicario de Santa Florinda", "Relicario de Santa Severa", "Relicario de San Pedro", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Valencia, 2003, pp. 290-292.

19 Esta escultura aparece reflejada en J. SÁNCHEZ PORTAS, "Virgen del Cabildo", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Valencia, 2003, p. 297 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La platería renacentista en Murcia y la aportación de Miguel de Vera", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 440-441.

4. Una Ymagen de Cristo resucitado de madera, de poco mas de quatorce palmos de alta con Diadema de Plata, y dha. Ymagen dada de Encarnacion, y oro.
5. Dos Ymagenes de Vicente Ferrer, una de ellas grande nueva con Diadema de Plata, y la otra mediana Vieja con rotulo solo de plata.
6. Un Crucifixo de Cuerpo entero con Diadema de plata en su propio Altar. [Anotación posterior: *No existe dha. Diadema.*]
7. Nra. Sra. de la Soledad, la que existe en su propio Altar, con Ramo de Asusenas, y Diadema de una, y otra de Plata; tiene dos vestidos de Terciopelo negro, el uno nuevo, y el otro destuido.

Nota. La Ymagen de San Juan Nepomuceno, Nra. Sra. del Rosario, Nro. Sor. en el Sepulcro, de San Josef, y el Niño con sus Diademas de plata, la de la Virgen de la Paz en el Altar de San Estevan: La de la Concepcion, y San Agustin en el Aula Capitular, todas de Cuerpo entero, á excepcion de esta ultima, todas existen en sus respectivos Altares.

La Ymagen de Nro. Pe Jesus con tres vestidos de Terciopelo morado, el uno con Galon de Oro [Nota al margen*: Solo existe en esta Sacristia el Vestido de el Sr Sta Cruz*], *el otro con galonsito de Oro, y el tercero con galon de oro mas ancho; Corona de plata, y los Cordones e Ylo de plata = La Ymagen de Nro. Sor. en el Huerto con un Algel* [Nota al margen: *estas imágenes existen en Loreto*]*: Una imagen pequeña de Nra. Sra de Loreto; La de Santa Barbara, trasladada á la Capilla de San Antonio, y la Cruz de los Labradores todas estan á excepcion de la de Sta. Barbara existen en la Capilla de Loreto de esta Sta. Ygla.*

Alajas preciosas sueltas.
1. Seis Baculos de ocho palmos, y medio de altos de plata con los Nudos y remates dorados que sirven para los S.S. que llevan Capas en las Proseciones, y Visperas.
2. Otros dos Baculos de siete palmos, y medio de altos de plata para los Sochantres en las Proseciones.
3. Dos Pertigas, ó, Baculos de plata de seis palmos, y medio la una, y la otra de siete palmos para el Celador, y Pertiguero.
4. Una Llave de plata dorada que abre la Urna del Santissimo con una Colonia blanca.

Andas.
1. Las del dia del Corpus con ocho columnas, una Estatua que representa la fee; quatro Angeles sobre ellas, y otros quatro que sostienen el Viril, seis Campanillas flores, y Remates, todo de Plata, y seis ojas que faltan de los ramos estan en un Papel en la Sacristia: Con quatro Fanales con Espigas, Cercos, Pies, y Remates con ocho Piñones de Plata, los que se han hecho para poner en lugar de los quatro Fanales antiguos.[20]

20 Ya referenciadas en G. FRANCÉS LÓPEZ, ob. cit., p. 18; A. NIETO FERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 151-152; J. SÁNCHEZ PORTAS, "Andas de plata para la procesión del Corpus Christi", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Valencia, 2003, pp. 438-439; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Faroles de la Custodia del Corpus", en *La luz de las imágenes*. Catálogo de la Exposición. Valencia,

2. El Carro para llevar dichas Andas.
3. Otras Andas doradas con Cristales, y quatro Angeles que sirven para Nuestra Señora de Monserrate tambien existen oy en su Hermita por haver llevado en ellas a la Soverana Ymagen.
[…]

Lamparas.
1. Dos Lamparas grandes de Plata, y Bronce dorado, que estan en el Altar maior.
2. Tres Lamparas de Plata en la Capilla del Rosario propias de la Cofradia bastante grandes.
3. Otra Lampara de Plata grande en la Capilla de la Soledad. Y Cinco Lamparas pequeñas de Plata en las Capillas de San Vicente, el Sepulcro, San Josef, Almas, y San Juan Nepomuceno, y tres en la Capilla de la Comunion.
[…]

Alajas propias de Semana Santa.
1. Tres Jarros de Plata con tapaderas de lo mismo de dos palmos de alto para los Santos Oleos; tienen sus Capetas de tafetan blanco, encarnado, y morado con galon de oro.
2. Una Taza con su Cuchareta grande, y Fuentesita redonda correspondiente, todo de Plata para la mensa del Balsamo, y Azeite de los Santos Oleos.
[…]

Frontales.
1. Un Frontal de Plata de martillo, y Bronce dorado que esta en el Altar Mayor con su tapon, ó, Cubiertas de madera.[21]
[…]

Alajas nuebamte embiadas en la Ygla. que fueron del Pontifical del Sor. Tormo.
1. Unas Crismeras funda de Baqueta con dos Vasos de Plata, el uno para el Crisma, y el otro para el oleo de Catecumenos.
[…]
5. Un Pectoral de plata sobredorada ordinario con nueve Piedras verdes cordon de que esta prehendido de Seda morada, é, Ylo de oro.
[…]

2003, p. 450; "Platería e Ilustración: el ejemplo de la catedral de Orihuela", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 624-625.

21 Acerca de la fabricación de este frontal de plata trató el profesor Pérez Sánchez, en M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 589-601.

8. Un Pectoral de Plata con su Reverso, de una Cadena pendiente todo dorado, con siete Piedras verdes, y algunas blancas pequeñas a los extremos; y una Sortija de oro con una Esmeralda quadrada; Cuia Esmeralda se agregó al Pectoral que se le regaló al Sor. Cabrera, y la Cadena de este mismo Pectoral salio para gastos de la Compocicion.
9. Otro Pectoral de Plata Sobredorada de Piedras moradas, y Anillo tambien de Plata con Piedra tambien morada; y otro Anillo al parecer de Oro con una Piedra verde, todo en una Caja de Baqueta en forma de Mitra.
[…]

Alajas añadidas.
El Baculo del Sor. Cabrera.
[…]”

La platería de la Parroquia del Apóstol Santiago de Valdepeñas de Jaén: documentación y piezas singulares

*MIGUEL RUIZ CALVENTE**

Universidad de Jaén

En el reinado de Juana I de Castilla (1504-1555) se proyectó la colonización de la sierra de Jaén por una real cédula de 17 de marzo de 1508. A partir de esta fecha se fueron planteando la creación de nuevos núcleos, que con el tiempo se independizaron del Concejo de la ciudad de Jaén a lo largo de la centuria del Quinientos. Las nuevas poblaciones se denominaron Valdepeñas, Campillo de Arenas, La Mancha y los Villares. El procedimiento aplicado para llevar a cabo la repoblación fue semejante en todas ellas, aunque se advierten algunas diferencias determinadas por el lugar elegido para su asentamiento. En el caso de Valdepeñas, el proceso urbanístico -no exento de polémicas- se inició en torno al año 1537[1]. Juan de Reolid[2], escultor y urbanista, fue el encargado de la traza de la nueva población, que en 1558 alcanzó el título de Villa, quedando desde entonces independiente para siempre de la ciudad de Jaén. Su asentamiento, de gran belleza natural, se enriquece con algunos conjuntos arquitectónicos renacentistas singulares, destacando entre ellos la iglesia parroquial de Santiago Após-

*Miguel Ruiz Calvente. Grupo de Investigación HUM. 573: "Arquitecto Vandelvira". Universidad de Jaén. Correo: miguelruizcalvente@hotmail.es

1 J.M. DELGADO BARRADO, J. FERNÁNDEZ GARCÍA, M.A. LÓPEZ ARANDIA, *Fundación e Independencia. Fuentes documentales para la historia de Valdepeñas de Jaén.* Jaén, 2009, y J.M. MARCHAL MARTÍNEZ, "Apuntes en torno a la independencia jurídica de Valdepeñas de Jaén: el privilegio de villa (1558)". *Trastámara, revista de Ciencias Auxiliares de la Historia* nº 3 (2009), pp. 85-91.

2 J. DOMÍNGUEZ CUBERO, *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura jiennense*. Jaén, 1995, pp. 120-171.

tol y un puente de cuidada estereotomía[3]. Las excelentes condiciones climáticas de la nueva villa propiciaron con el tiempo que algunos Obispos de la Diócesis eligiesen el lugar como segunda residencia, lo que contribuyó a su enrriquecimiento artistico. Tal circunstancia se aprecia de manera especial al estudiar su colección de platería, cuyas piezas están marcadas por afamados orfebres activos en las ciudades de Jaén y Córdoba. Aunque en la pasada Guerra Civil (1936-1939) el patrimonio mueble fue destruido casi en su totalidad[4], no ocurrió lo mismo con el ajuar litúrgico, que gracias a su incautación por parte del Ayuntamiento de la Villa pudo salvarse del expolio y latrocinio. También se respetó el Archivo Parroquial, en el que se custodian los Libros de Fábrica de la iglesia y los de las ermitas, esenciales para su estudio histórico-artístico. El salvamento de dicha documentación nos permite conocer -casi excepcionalmente- los encargos y los nombres de los plateros que las labraron a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Algunas de las obras documentadas aún se conservan, otras se entregaron para labrar nuevas o simplemente quedaron inservibles. A todas ellas hay que sumarles algunas piezas que no fueron encargadas directamente por la fábrica, pues se incorporaron al tesoro gracias a donaciones o mandas testamentarias. Este rico ajuar litúrgico, conformado esencialmente con piezas labradas en los siglos referidos se aumentó con otras en tiempos posteriores[5]. En nuestro estudio daremos a conocer los apuntes que sobre la platería se anotan en los Libros de Fábrica conservados en el Archivo Parroquial de Valdepeñas de Jaén, así como las piezas más singulares de su colección[6].

En el Libro 1º de Fábrica (1597-1669) las noticias sobre encargos y reparos de piezas de plata son relativamente abundantes, pues el nuevo templo necesitaba hacerse con su ajuar litúrgico. El 19 de octubre de 1595 por un lado se descargaron 20 reales (ff. 16rº-16vº) para pagar el reparo de unas ampollas e incensario de plata, por otro se aportaron 112 reales (f. 18rº) a cuenta de un relicario encargado al platero *Tomás de Morales*[7]. El 29 de agosto de 1601 recibió este platero 22 reales (f. 36rº)

---

3 L. GILA MEDINA, *Arte y Artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Granada, 1991, pp. 168-178. F. MARTÍNEZ CABRERA, *Historia de Valdepeñas de Jaén.* Jaén, 2003, pp. 217-219

4 F. MARTÍNEZ CABRERA, ob. cit., pp.219-221.

5 El primer estudio sobre buena parte de la colección de platería de la parroquia de Valdepeñas de Jaén fue elaborado por el historiador J.M. MARCHAL MARTÍNEZ, "Historia. Curso: Usos y funciones de la platería española en época de los Austrias. Ajuares litúrgicos y domésticos. Platería en la Iglesia Parroquial de Valdepeñas de Jaén". *Lugia* nº 97-98 (2011), pp. 15-33. Ciertos datos al respecto fueron publicados por F. MARTÍNEZ CABRERA, ob. cit., pp. 221-224.

6 El estudio de toda la colección de platería ha sido posible gracias a la absoluta colaboración de D. Alfonso Rueda Jándula, párroco de Valdepeñas de Jaén, a quíen agradecemos tan importante e indispensable disponibilidad.

7 M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI.* Jaén, 2005, pp. 264-272, y M. RUIZ CALVENTE, "Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales y sus relaciones profesionales", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008.* Murcia, 2008, pp. 555-567 y "La custodia procesional del Corpus Christi de Santa María de Linares (Jaén): obra del platero Tomás de Morales", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010.* Murcia, 2010, pp. 669-690.

por el adobio de un cáliz, y el platero *Martín de Vergara* la suma de 16 reales (ff. 36vº-37rº) por el arreglo de las ampollas e incensario. El 18 de septiembre de 1606 se anotaron tres reales (f. 56rº) por el aderezo de las ampollas, y además un descargo de 1050 reales (f. 57rº) que se pagó a "[...] *Juan de Morales Vedmar a quenta de la cruz nueva de plata que a hecho para la dicha iglesia de que mostro carta de pago* [...]", pieza sobresaliente que aún preside los actos más solemnes de la parroquia. El 26 de junio de 1607, *Tomás de Morales* aparece de nuevo en las cuentas debido al abono de 5 reales (f. 70rº) que se le dio por el aderezo de las ampollas; en esta fecha, el artífice de la cruz parroquial era difunto, recibiendo su viuda 2519,5 reales (f. 73vº) por su hechura. El 3 junio 1620 se anotaron tres descargos: el platero *Damián Fresnillo*[8] recibió ocho reales (f. 119rº) por dos corchetes de plata para la capa carmesí; a un platero, del que se silencia su nombre, se le entregaron 330 reales (f. 120rº) por la labra de una naveta de plata con su cuchara del mismo metal; por último: "[...] *descargansele quinientos reales* (f. 120rº) *que se pagaron a Damian Fresnillo de adereço y renovar la cruz de plata como paresçio por carta de pago que ysibio* [...]". En la indicada fecha, el Visitador del Obispado ordenó cobrar de *Martín de Vergara*, platero y vecino de Jaén, una cruz de alquimia depositada en su casa, y además comprar un cáliz y patena de plata, pues en la iglesia había seis sacerdotes al presente y sólo dos cálices para decir misa (f. 122rº). El 6 de marzo de 1627, *Damián Fresnillo* aderezó de nuevo la cruz parroquial, recibiendo por ello 24 reales (f. 142rº); el 10 de octubre de 1628, este platero reparó el incensario (soldándole las cadenillas y un asa), y se le pagó por su trabajo 12 reales (f. 268rº). En las cuentas de 8 de octubre de 1632, se descargaron 11 reales (f. 188vº) por el arreglo del incensario y tres por adobar la custodia. En la visita de Gabriel de Saro, de 7 de marzo de 1627, entre los objetos necesarios para el culto se ordenó encargar la labra de un portapaz de plata (f. 205vº). El 18 de junio de 1649, Alonso de Mercado, vicario general, ordenó (f. 219vº) que de "[...] *un plato y dos pares de binajeras de estaño se apaña salvilla buena para el servicio de las de plata y se sirven de unas vinajeras de bidrio* [...]".

En el Libro 2º de Fábrica (1633-1691) se reflejan en las cuentas un número menor de descargos o anotaciones referentes a la platería. El 22 de junio de 1635, se abonaron al platero *Damián Fresnillo* 16 reales por aderezar el incensario y plata utilizada para ello. El 25 de junio de 1635 se ordenó poner "[...] *el sancto Christo que falta en la cruz mayor* [...]". El 30 de mayo de 1639, se cargaron en las cuentas 169 reales del precio en que se vendió un cáliz pequeño, viejo y quebrado a la ermita valdepeñera de San Bartolomé; por contra, se desquitan 492,5 reales en dichas cuentas por el costo de un cáliz de plata, que con el precio de otro que se vendió y dineros que puso la iglesia se "[...] *conpro para el serviçio d,ella la qual dicha cantidad monto la plata y echura como pareçio por carta pago de pago de Damian Fresnillo platero vezino*

8 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ). Parroquia de San Bartolome, Libro de Visitas y Cuentas de Fábrica (1595-1622). Pago a Damián Fresnillo, platero, del aderezo de la lampara de la dicha iglesia (Jaén, noviembre, 1614).

de Xaen que exivio y se hiço en birtud de mandato de visita [...]". En las cuentas de 1657 a 1659, se bajaron 13 reales por el arreglo de las ampollas de plata del óleo.

Libro 3º de Fábrica (1695-1760). El 13 de marzo de 1696 se apunta la venta de "[...] *la hechura de un Santo Christo de plata que se despego de la cruz parroquial* [...]"; la obra, que pesó ocho onzas menos un real de plata (a catorce reales la onza) fue adquirida por el platero *Rafael de Campos y Torres* por un total de 109 reales y 30 maravedís, como consta por el recibo firmado por este artífice en Valdepeñas el 26 de septiembre de 1690. En las cuentas de 30 de junio de 1699 se descargaron 84 reales y 20 maravedís (que hacen 2876 maravedís) por el gasto que hizo el mayordomo de la fábrica "[...] *en el trueque del inzensario biejo que tenia esta yglesia y una corona de plata sobredorada* [de la Encarnación] *y tres cucharillas de hazer los calizes que no servian por un inzensario nuevo que pesaron lo uno y lo otro y ajustada la hechura del inçensario nuebo se le bolvio al platero la dicha cantidad consto de la declaraçion y reçibo de Francisco Sanchez de la Cruz*[9] [...] *platero vezino de Cordoba en Jaen a diez y ocho de agosto de nobenta y ocho* [...]". El 5 de septiembre de 1701 se dió en data 365 reales y tres cuartillos (que suman un total de 12435 maravedís) por la compra de un cáliz y patena de plata; esta pieza fue adquirida por el mayordomo de "[...] *un platero de Cordoba que bino a esta villa que peso diez y siete onzas y tres quartas y la hechura de ambas piezas con el oro se ajusto en cien reales y a razon de a quinze reales la onza de plata importo todo con la dicha hechura la dicha cantidad y se compro dicho caliz por aber necesidad d,el en la yglesia para el culto divino* […]". El 25 de julio de 1720 (f. 157rº) don Cristóval Quesada Ballartas, chantre de la catedral de Jaén, hizo donación de "[...] *una lampara de plata de 406 onzas de peso a esta yglesia parroquial de Sr Santiago d,esa villa de Valdepeñas* [...] *para el Santisimo Sacramento y la que avia de azofar se la llevo el dicho Sr. D. Christoval para la hermita de S. Ana y la de S. Ana la llevo para ponerla en S. Sebastian* [...]". En la visita a la parroquial por el prelado D. Rodrigo Marín y Rubio (1714-1732), el 9 de septiembre de 1725, se ordenó dorar una patena. En las cuentas de 8 de julio de 1727 (f. 198vº) se anota el gasto de 337 reales y 17 maravedís, que "[...] *importaron dichas chrismeras nuevas vajando el valor de las viejas que se desizieron por mandata de dicho señor ylustrisimo consto de rezivo de Antonio de Guzman*[10] *platero su fecha en Jaen a catorze de dizienbre de setezientos y veinte y zinco, que exivio* [...]"; en la misma fecha y folio, se descargaron 57 reales y 17 maravedís "[...] *que pago a dicho platero, de plata que puso y aderezo en la lampara del altar mayor de dicha yglesia*

9 AHDJ. Parroquia de la Magdalena, Libro de Cuentas. Jaén, 4 de mayo de 1652. Descargo de 14 ducados a Francisco Sánchez, platero y vecino de Córdoba, por la hechura de dos calices nuevos, que dio por otros dos calices viejos y dos pebeteros y una tembladera y una barilla de plata pequeña que todo peso cinco marcos y tres onzas. (El encargo se fecha el 20 de agosto 1646).

10 En relación a la intervención de Antonio de Guzmán en piezas de la parroquia de Valdepeñas de Jaén (crismeras y arreglo de la lámpara del Santísimo): M.S. LÁZARO DAMAS, "El platero Antonio de Guzman Moreno y el frontal barroco de la Virgen de la Capilla de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016.* Murcia, 2016, pp. 288-306. (Cita en p. 295).

[...]". En las cuentas de 7 de febrero de 1730 se dio en data 150 reales y 17 maravedís de la renovación del "[...] *del vote del olio de los enfermos que pago dicho mayordomo a Andres de Guzman maestro de plateria de la ziudad de Jaen de mandato del Ylustrisimo Señor Obispo de Jaen consto de rezivo de dicho platero* [...]". En las de 15 de febrero de 1734 se asentó un descargo -correspondiente al año 1732- de 32 reales del "[...] *aderezo de un caliz segun consta de rezivo de Don Alonso de Martos maestro de platero d,esta ziudad de catorze de diziembre de dicho año*", y otro de 103 reales y 11 maravedís (que valen 1514 maravedís) que el mayordomo pagó de la siguiente manera: 90 reales de ellos a "[...] *Andres de Guzman maestro de platero por el aderezo que hizo de la lampara de plata de el altar mayor de dicha yglesia por averse caido consta de su rezivo de diez de octubre de mil setezientos y dos* [...]" y los 12,5 reales restantes del costo de una cuerda de cañamo. El 24 de abril de1730 se gastaron 88 reales por la compra de una "[...] *chrismera de plata para el santo oleo a los enfermos quando sale extramuros que no la havia* [...]". En las cuentas de 24 de octubre de 1742 se anotan los gastos ocasionados a la fábrica por la adquisición de un cáliz sobredorado, cuyo costo importó 1314 reales, y para ayudar a su labra se abonaron ahora al platero (cuyo nombre se silencia) la cantidad de 17544 maravedis; también se contabilizan 18360 maravedís por la "[...] *hechura de un copon grande que con licencia de su señoria ylustrisima se ha hecho en el tiempo de estas quentas en que se consumieron dos copones viexos que tenia dicha yglesia y se aumentaron en el nuebo tres onzas de plata e consto de dicha licencia y recibo*".

En el Libro 6º de Cuentas y Razón de la Fábrica (1724-1754) se relacionan anotaciones sobre adobios o encargos de nuevas piezas de plata para el templo, pero son más escuetas y en ninguna de ellas se menciona al artífice. En el mes de diciembre de 1732 (f. 145vº) se da cuenta del aderezo de un cáliz: "[...] *Pague treinta y dos reales del aderezo del caliz que se quebro el pie* [...]". En 1738 (ff. 162rº-162vº), con licencia del Gobernador, se compró "[...] *una crismera de plata para el santo olio de los enfermos 0088 reales* [...]"; en este mismo año (f. 170rº) se gastó "[...] *un real de bellon que tubo de costa la lizenzia para hazer el nuevo copon* [...]". En 1742 se invirtieron dos reales en el aderezo de un hostiario. En 1750 (ff. 182rº-182vº), se sumaron en las cuentas 90 reales por sobredorar un cáliz y una patena, y además 16 reales por la compra de "[...] *tres cadenas de plata con la echura para las cucharicas de los calices* [...]".

Libro de Visitas e Inventario de las cuatro ermitas (1706-1775). De manera semejante se anotan cargos y descargos relacionados con las obras de sus fábricas y bienes muebles, y -entre ellos- las piezas de platería. En las cuentas de la ermita de San Sebastián, con fecha 29 de agosto de 1767(ff. 102vº-103rº), se anota un abono de 157 reales y 17 maravedís pagados a "[...] *a Don Juan Jazinto Moreno maestro de platero de la ciudad de Jaen por componer un caliz, poner la copa nueba, y algunas piezas de la coluna, dorar la copa y patena; consto por rezivo del expresado maestro su fecha a tres de febrero de mil setecientos sesenta y dos que se ha rubricado* [...]". Para hacer una diadema de plata, destinada al exorno de un San José venerado -en

otro tiempo- en la ermita de San Ana, se recogieron de limosnas para tal fín 184 realesy 17 maravedíes, segun consta en las cuentas redactadas el 31 de agosto de 1767 (ff. 108vº-109rº); en esta misma fecha, pero dentro de los pagos (f. 111vº) se contabilizó el precio abonado al platero de la obra: "[...] *Yten se abonan ciento doze reales diez y siete maravedis que pago por el costo de una diadema de plata que se hizo para señor San Joseph consto por rezivo de don Juan Jazinto Moreno maestro de platero de la ciudad de Jaen que se ha rubricado* [...]". La que luce el santo actualmente lleva la marca del platero Luis de Guzmán.

Piezas singulares. Siglos XVII-XIX

Siglo XVII

Cruz parroquial (lám. 1). Plata en su color, alma de madera. Fundida, cincelada, grabada y repujada. Estado de conservación bueno, pero se aprecian abolladuras por el uso y pérdidas de material. Se conservan a la vista los antiguos agujeros de los clavos que sostenían la figura original del Crucificado. Carece de marcas. Medidas: altura total 85,8 cm; la cruz propiamente dicha tiene una altura en el travesaño vertical con perilla de 42,5cm (sin ella 40) x 43,5 en el horizontal con perilla (sin ella 37,5); madera vista de enchufe con la macolla 9cm; anchura de los brazos 2 cm y con placados 3. Macolla con cañón: altura total 43,4; macolla pripiamente dicha 6,04+14+7,5 cm (27,9); cañón 15,5 cm; óvalos de los brazos con las extensiones 8x4,5 cm; relieves verticales 7,5x2,5 cm, horizontales 5x2. Cuadrón 6,5 x 6,5 cm. Cristo fundido: 13,5x10,5. La cruz de Valepedeñas fue labrada en torno al año 1606 por el platero Juan de Morales Bedmar[11] y su traza responde al modelo acuñado en tierras de Jaén en la segunda mitad del siglo XVI por Francisco Merino[12] y Tomas de Morales[13], aunque se advierte en ella cierta evolución en la macolla, de la que han

11 Juan de Morales Bedmar era hijo del platero Jerónimo de Morales, en cuyo taller aprendió el oficio y se familiarizó con los estilemas desarrollados en él por su padre y Tomás de Morales. Con su progenitor participó en diversas obras. En la parroquia jiennense de San Bartolomé (AHDJ. Parroquia de San Bartolomé, Libro de Cuentas, 26 de junio 1640, ff. 79vº-80rº) se conserva un apunte referente al año 1639 por valor de 35 reales por diversos aderezos en la platería del templo, como consta por cuatro cartas de pago de los plateros Jerónimo de Morales y Juan de Morales. Padre e hijo labraron la custodia del Corpus de la Encarnación de Bailén, dato éste documentado por M. LÓPEZ MOLINA, "Jerónimo de Morales: un platero giennense del diglo XVII". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 162 (1996), pp. 1399-1412. Vid.: M.S LÁZARO DAMAS, "El platero giennense Jerónimo de Morales (h. 1580-1649)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010.* Murcia, 2010, pp. 377-394.

12 M.J. SANZ SERRANO, "La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002.* Murcia, 2002, pp. 427-439. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "La cruz patriarcal de Francisco Merino y su inmediata influencia en Andalucía y Castilla". *Laboratorio de Arte* nº 25 (2013), pp. 235-253.

13 M. RUIZ CALVENTE, "Los plateros Francisco Merino…" ob. cit., pp. 555-567, "El platero Tomás de Morales y las cruces parroquiales giennenses de Santa María de Torredonjimeno, San Miguel de Andújar, Encarnación de Bailén y Asunción de Villacarrillo", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011.* Murcia, 2011, pp. 469-486, "La cruz parroquial de la iglesia de Santa María de Torredonjimeno (Jaén), obra del platero Tomás de Morales (1564-1627)", en F. SERRANO

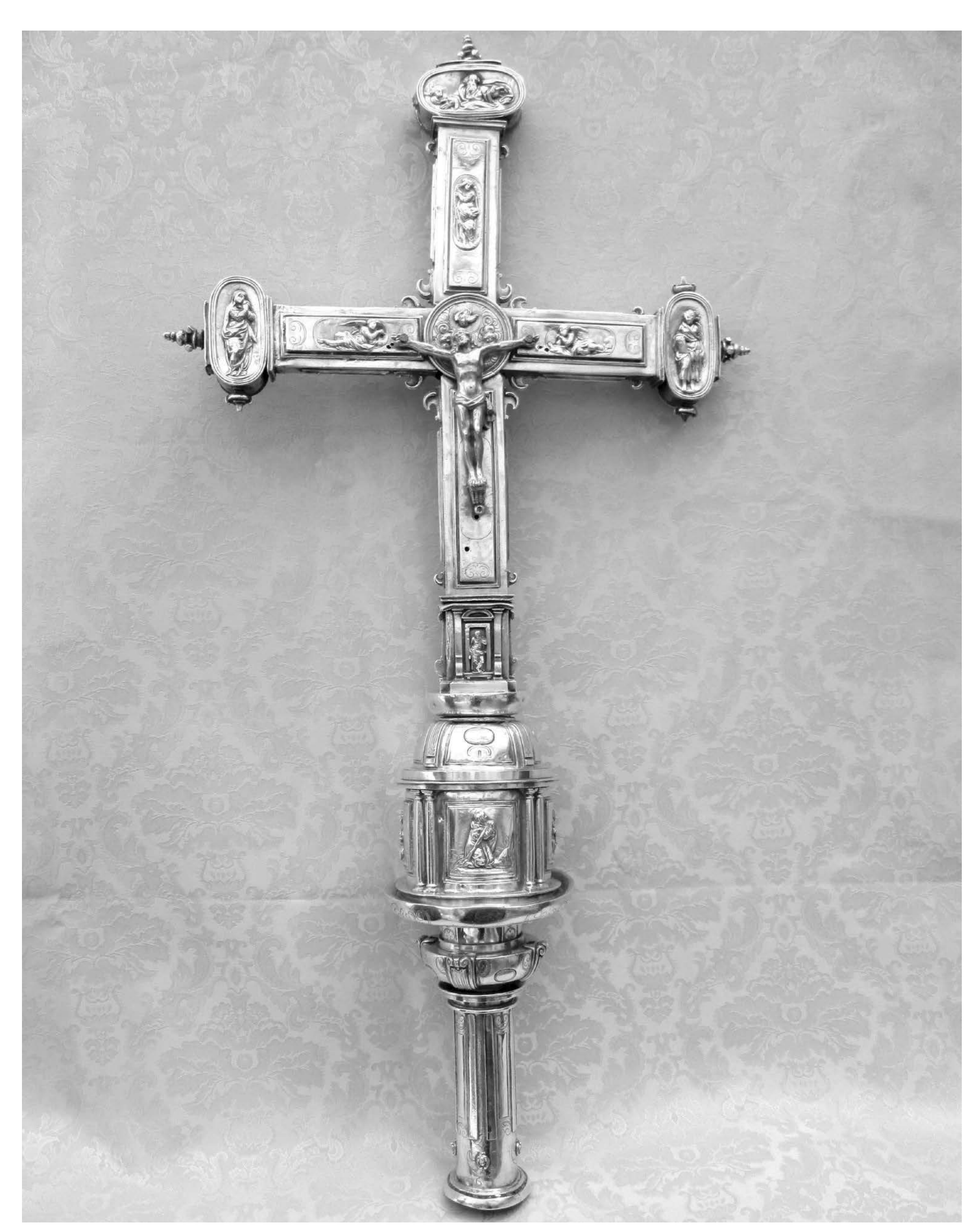


LÁMINA 1. *JUAN DE MORALES. Cruz (1606). Parroquia de Valdepeñas de Jaén.* (Fotografía del Autor).

ESTRELLA (coord.), *Docta Minerva: Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez.* Jaén, 2011, pp. 145-161, y "La cruz parroquial de San Evangelista de Mancha Real (Jaén), obra atribuible al platero Tomás de Morales (1564-1627)". *Sumuntán. Revista de Estudios de Sierra Mágina* nº 33 (2015), pp. 87-105.

sido suprimidas -entre otros elementos compositivos- las pequeñas hornacinas. El árbol presenta una cruz latina, de brazos y travesaño vertical rectos decorados con rectángulos almohadillados -a modo de placados resaltados-, los extremos se rematan con extensiones ovaladas y perillas; los travesaños llevan ganchos y decoraciones a base de tornapuntas, punteados y sencillos motivos vegetales grabados. En las extensiones se concentra parte del programa iconográfico, tanto en el anverso como en el reverso. En el óvalo que corona el travesaño vertical del anverso figura Dios Padre con las manos extendidas y un querubín, en los correspondientes al travesaño horizontal la Virgen María y San Juan. En los placados ángel enhiesto indicando con su mano izquierda el martirio de Jesús y dos recostados con instrumentos de la pasión. El cuadrón es circular y se orna con queribines, nubes y la paloma del Espíritu Santo. El reverso, y siguiendo el orden descrito en el anverso: San Juan Evangelista sedente con el Águila -portando la pluma con su mano derecha, con la izquierda sujeanto el Libro-, San Marcos con el León y San Mateo con el ángel; en los placados ángeles, tres de ellos con instrumentos musicales, el cuarto -con la mano derecha- repite la intención referida del martirio. En el reverso del cuadrón relieve de María sedente con el Niño. El enlace del árbol con la macolla se resuelve por medio de un paralelepipedo o réctángulo en vertical -apeado en una moldura circular de perfil convexo- con traza arquitectónica formada por dos portaditas con pilastras dóricas avolutadas en su parte inferior y con frontones (de los que sólo conserva uno curvo, en el frente del anverso), insertandose en ellas dos figuras, de dificil identificación, aunque una se podría relacionar con San Pablo. La macolla esta formada por un templete de traza circular que se cubre con una cúpula semiesférica ornamentada con placados planos y óvalos; el templete -con su correspondite basamento-, queda asentado sobre un plataforma circular abocelada con *ces* fundidas, y está formado por dobles columnas dóricas entre las que se han fijado paneles rectangulares con los relieves de la Magdalena penitente, Santa Agueda con los símbolos de su martirio, la Virgen Maria de rodillas y en actitud orante y San Pedro Apóstol con las llaves y un libro en posición sedente. Esta composición arquitectónica se eleva sobre una moldura troncocónica con tornapuntas grabadas, que a su vez se inserta sobre otra semiesférica invertida enriquecida con ces vegetalizadas, rombos, óvalos y cuatro eses avolutadas con placados geometrizados y bastones planos. El cañón simula una columna dórica decorada con bastones, placados, rombos y tornapuntas grabadas y *ces* fundidas. El repertorio iconográfico, inspirado en grabados y estampas[14], nos recuerda en buena parte al empleado en otras cruces salidas del taller familiar de los Morales. Todo este repertorio trentino confirma la postura de la Iglesia Católica con respecto al rechazo del protestantismo y acentúa el valor salvador de Cristo martirizado en la cruz. Estilísticamente la Cruz responde al manierismo geometrizante, desarrollado plenamente entre 1590 y 1625.

14 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, “Las fuentes de los plateros: los grabados”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009.* Murcia, 2009, pp. 434-456.

Cruz de altar. Plata en color, cincelada y fundida. Estado de conservación bueno. No tiene marcas. Medias: altura 36,5 cm, diametro del pie 14,5, Cristo 8,5x8. Cruz latina de brazos rectos y planos con remates de ganchos. Crucificado fundido de inspiración tardomanierista, desprovisto de la cartela del INRI, nudo ovoide coronado por contarios, gollete con dos baquetones y peana circular en grada. La obra no presenta pecurialidades y responde a caracteres empleados en este tipo de piezas a lo largo del Seiscientos, si bien la composición del nudo y peana nos llevan quizás al último cuarto de esta centuria.

Siglo XVIII

Custodia (lám. 2). Plata sobredorada. Repujada, fundida, torneada y cincelada. Restaurada en fecha incierta. De nuevo sobredorada en la década de 1990. Estado de conservación bueno. Altura 72 cm (diámetro de la peana 21x31x29,5, astil 39, sol 13; cruz con su base 11,5 cm, rayos estrellados 8,5, los flameantes 5,5). No se aprecian las marcas ni la burilada. Inscripción en el borde exterior de la peana: "CON LA LIMOSNA QUE Dª MARIAR FELIZINA GONZALES DE MEDINA / I LA QUE A ELLA AGREGARON ALGUNOS DEBOTOS SE IZO ESTA CUSTODIA/ Y SU/ ORNATO A (ÑO) DE 1715/". Custodia portátil del tipo de sol. El viril, con marco circular, se embellece con veintiocho rayos, alternando los rectos -con estrellas de 12 puntas- con los flameantes; esta composición se corona con una cruz biselda. El astil, abalaustrado, se inicia con un gollete cilíndrido con toro decorado con asas, sobre él asienta una pieza -a modo de jarroncillo- integrada en el proceso de restauración; el nudo se articula con una moldura semiovoide, coronada por otra de perfil convexo, y un templete circular con su correspondiente cupulita que da paso al cuello -iniciado con el referido perfil convexo- sobre el que se fija el viril; todo ello se encuentra engalanado con *ces* y motivos vegetales, costillas, tornapuntas y asas. El pie es rectangular con salientes de la misma traza y se eleva sobre cuatro patas en forma de garra y tornapuntas; está compuesto por dos cuerpos en grada ocupados completamente por repujados vegetales. Esta custodia, labrada según la inscripción en 1715, responde estructuralmente y estilísticamente al último cuerto del siglo XVII. Cabe precisar que este ostensorio pudo ser realizado en Granada, pues guarda una estrecha relación con la Custodia de la Octava (h. 1680-81), de Guadix, que el profesor Rivas Carmona[15] considera obra del platero granadino Francisco Cervantes. El modelo se empleó en numerosas custodias granadinas, pero también en tierras giennenses, caso el ostensorio valdepeñero -ejecutado con menor riqueza- y las custodias seiscentistas del convento de Carmelitas (Úbeda)[16]

15 J. RIVAS CARMONA, "La platería en la Catedral de Guadix", en A. FAJARDO RUIZ (coord.), *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, 2007, pp. 354-355 y 359. Vid: L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, "La Cruz del Cabildo, la custodia de la Octava del Corpus, y otras piezas de platería de la Catedral de Guadix". *Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez"* nº 5 (1992), pp. 61-70.

16 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 54-55, figs. 50-51.



LÁMINA 2. *Custodia (1715). Parroquia de Valdepeñas de Jaén.* (Fotografía del Autor).

y parroquial de Ntra. Sra. del Collado (Segura de la Sierra)[17]. A la espera de nuevos hallazgos documentales, por el momento podemos vincular la Custodia del Corpus de Valdepeñas de Jaén con el taller de Francisco Cervantes, o bien con algún platero giennense relacionado con la estética de este importante platero granadino.

Lámpara del Santísimo. Plata en su color. Cincelada, repujada, fundida y con labores de picado de lustre. Estado de conservación bueno[18]. Medidas (aproximadas): altura 25+81+43 (149 cm), diámetro de la boya 62 cm, manipulo 25 de altura y 25 de diámetro (parte inferior), cadenas grandes 85 cm, pequeñas 58; asas grandes 19 cm de longitud y 4 de anchura, las pequeñas 10 y 2,5, respectivamente. Recipiente o boya pequeña: altura 17 cm, diámetro 17. Marcas en el borde de la boya: de Jaén [castillo/Jaen (parcialmente frustra)], contraste Alonso Antonio de Martos[19] [ALº (con s integrada en la L) /MARTOS(A y R, unidas lateralmente, T y O, integradas], artífice Antonio de Guzmán [anº./GUZ/man/]; dos buriladas bajo ellas. Boya con borde saliente y tres cuerpos decrecientes, dos de ellos abocelados. Del primer cuerpo sobresalen cuatro asas, formadas a base de tornapuntas vegetalizadas, de las que parten cuatro cadenas con bellos eslabones calados asidos a otras cuatro asas con tornapuntas, que unen la boya al manípulo -con bola y anilla-, de diseño acampando, pero su interior se oculta con una gran pieza circular escalonada de perfil convexo; de esta pieza cuelgan otras cuatro cadenas sujetas a las cuatro tornapuntas de la boya pequeña (para albergar el recipiente del aceite), de traza acampanada invertida, ornamentado su borde con motivos vegetales y el cuerpo con dobles *C*. La decoración del exterior del manipulo, primer cuerpo y segundo de la boya es a base de motivos vegetales, de bello repujado; en el primer cuerpo hay que destacar la incorporación de cuatro corazones arriñonados flanqueados por aguiluchos. El tercer cuerpo de la boya, así como la pieza acampanada invertida que pende de él, se alejan de la ornamentación descrita -mucho más naturalista-, pues el tratamiento de la vegetación es más esquemático y repetido; esta diferencia puede deberse a la intervención llevada a cabo por el platero Andrés de Guzmán a raíz de la caída que sufrió esta pieza en 1734, como consta en el Libro 3º de Fábrica. Según claramente se aprecia en sus marcas fue labrada por el platero Antonio de Guzmán, que además la aderezó en 1727. Formó parte del ajuar litúrgico desde 1720, según se precisa en el documento de donación. La obra muestra en su traza y repertorio decorativo el buen hacer del platero Antonio de Guzmán, empleándose en ella caracteres propios del barroco.

17 R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y Culto. El tema de la Eucaristía en la Provincia de Jaén.* Jaén, 1996, p. 204.

18 Restaurada en 2012 por D. Antonio Custodio (Andújar). La intervención consistió en una limpieza superficial.

19 Alonso Antonio de Martos ejerció el cargo de contraste de la ciudad de Jaén desde 1715 hasta 1753, fecha esta última en que pidó al Cabildo que le sustituyese su hijo Pedro Joaquín de Martos (M. CAPEL MARGARITO, "La platería de la Catedral de Jaén", en *Libro Homenaje al Profesor Doctor Don Manuel Vallecillo Ávila.* Granada, 1985, p. 346 y "Los fieles constrastes de platería de Jaén en el siglo XVIII y la presencia de cordobeses". *Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Arte* nº 107 (1984), pp. 217-218.

Cáliz. Plata en su color. Interior de la copa sobredorado. Torneada y cincelada. Estado de conservación bueno. Altura 23 cm (diámetro de la boca 8, del pie 14). Marcas y burilada en el interior del pie: la de la ciudad de Córdoba, con el león y bordura en sierra; la del fiel constraste Francisco Alonso del Castillo[20] [casti/llo A (con una O) 29], la del platero cordobés Bernabé García de los Reyes[21] [(R)E(Y)ES], parcialmente frustra. Pie circular y peana escalonada, astil cilíndrico moldurado, con nudo ovoide. Copa acampanada con filete de separación con la subcopa. Año 1729[22]. El estilo de la pieza corresponde al siglo XVII en líneas generales, salvo en el nudo, que parece más evolucionado. Es obra proporcionada y de excelente ejecución.

Copón. Plata en su color, interior de la copa sobredorado.Torneada, cincelada y burilada. Estado de conservación bueno. Altura 35 (diámetro pie 18, de la copa 15,03, de la tapadera 15,07). Burilada en el interior de la pestaña del pie. Marcas en el zócalo del pie: ciudad de Jaén [17/3castillo2/J.N], contraste Alonso Antonio de Martos [MAR/TOS], platero J.E. GUZMAN [GUZ(MAN)/, estrella de ocho puntas situada debajo del apellido en casetón semicircular inferior, falta el superior con las posibles iniciales J.E]. Inscripción en el zócalo del pie: "LO BENDIXO EL ILLUSTRISSIMO SEÑOR DON ANDRES DE CABREXAS I MOLINA. OBISPO DEL OBISPADO DE JAEN AÑO 1738". Pie circular con peana escalonada, el primer nivel es convexo y se decora con óvalos circundados con motivos vegetales de acantos incisos geometrizados, el segundo está rehundido; astil con gollete cilíndrico decorado con acantos, nudo con forma de pera invertida entre dos carretes concavos. La copa es circular con dobles baquetones, la tapa presenta dos niveles convexos separados por boceles y ambos están ornados con la misma vegetación y técnica. Se remata con una cruz biselada sobre un bello basamento moldurado. Aunque fechado en 1738, este esbelto copón evoca los finales del Seiscientos.

Calíz. Plata sobredorada. Repujada, fundida, torneada y cincelada. Estado de conservación bueno. Restaurado en la década de 1990. Altura 29 cm (diámetro de la boca de la copa 9, astil 14 y diámetro del pie 16). Los punzones se encuentran en el anverso del pie, la burilada en el reverso. Marcas: de Jaén [17/3castillo2/J.N], platero J.E. GUZMÁN [J.E./ (G)VZMAN y J. E. (frustra)/GUZMAN/, estrella de ocho puntas situada debajo del apellido en casetón semicircular], contraste Alonso Antonio de Martos [MA(R)/TO(S)]. Pie circular, peana en grada; el primer nivel se decora profusamente con acantos y cuatro óvalos en los que figuran grabados: la cruz de Santiago, AÑO DE [con la o sobre la Ñ y la E integrada en la D], 1739 y el escudo del prelado giennense D. Andrés Cabrejas y Molina (1738-1746); en el segundo los acantos y golpes de frutas penden de mascarones coronados con diademas en C. El

20 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 97.

21 E. MORENO CUADRO, "Notas sobre Bernabé García de los Reyes". *Boletín del Museo Camón Aznar* nº 103 (2009), pp. 321-322.

22 R. Anguita Herrador fija la cronología de esta pieza hacia 1731 (*Arte y Culto*... ob. cit., p. 210).

astil, abalaustrado, está articulado por un gollete con mascarones y tornapuntas, moldura en copa con acantos y tornapuntas, nudo con gallones y contarios de perlas y cuello de botella con mascarones y tornapuntas. La copa, ligeramente acampanada y desprovista de ornamentación, se separa de la subcopa por medio de un baquetón, quedando toda ella decorada por grandes hojas de acanto con contarios de perlas y mascarones. Datado según inscripción en 1739. El estilo es de un barroco pleno, en el que domina el consabido "horror vacui", aunque apreciamos en sus motivos ornamentales cierto regusto historicista.

Copón. Plata en su color. Interior de la copa sobredorado. Torneada y cincelada. Estado de conservación bueno. Restaurado. Altura 31 cm, diámetro de la base 16. Marcas en el borde externo del pie: punzón de Jaén [17/3castillo2/J.N], contraste -con su marca más antigua- Alonso Antonio de Martos (Aº/MARTOS, parcialmente frustra], platero Andrés de Guzmán [an/guz/m(an), parcialmente frustra]. Burilada en el interior de la base. Copa de traza oval con perfil semicircular en su frente, la parte trasera es recta para acoplarse a la charnela de la tapadera (en la que se repite la traza de la copa), elevada ésta sobre un zócalo y conformada en grada con perfil convexo, se remata con bola y cruz de brazos biselados, añadidos en la restauración. El altil, con carretes moldurados en su base y final, tiene un nudo ovoide con bocel; el pie es circular y la peana igualmente se estructura de manera escalonada, presentando la primera grada un perfil convexo, la segunda rectilineo. La tipológia de este copón es frecuente en la plateria giennense[23]. La obra puede fecharse entre 1715 y 1753, años de la constrastía de Alonso Antonio de Martos. Estilísticamente recuerda el barroco de la seguda mitad del siglo XVII.

Juego de Altar (lám. 3). **Candeleros** (seis). Plata en su color, alma de madera. Torneada, repujada, fundida y cincelada. Estado de conservación bueno en su conjunto, pero se aprecian pequeñas pérdidas de material, roturas, soldaduras y abolladuras. Medidas: altura 58 cm (pedestal o pie: 12 altura, anchura 18,5, lados 24x24x24, anchura de la garra 3,5; altil 30, platillo 7, mechero 9). Los seis candeleros presentan un completo sistema de marcaje con los punzones de la ciudad de Jaén [17/ 3castillo2 /J.N], platero Juan Jacinto Moreno[24] [J.N /MORE/NO], contraste

23 En el Museo de los Santos, de Arjona, se conserva un copón de traza semejante (J. DOMÍNGUEZ CUBERO, *Sobre el patrimonio histórico-artístico urgabonense. Estampas de Arjona.* Jaén, 2016, p. 467.

24 Juan Jacinto Moreno aparece citado en el padrón de 1775 de la parroquia de Santiago, de Jaén, como "maestro de platero, casado, sin hijos, de 43 años de edad y domiciliado en la calle de Los Ángeles" (M. CAPEL MARGARITO, "La platería en la catedral…" ob. cit. p. 380. Es -junto con Miguel de Guzmán y Sánchez- uno de los orfebres de mayor prestigio en la ciudad de Jaén durante la segunda mitad del siglo XVIII. Son numerosas las noticias sobre piezas labradas por él, pero destacamos el conjunto conservado en el convento de las Carmelitas Descalzas de Jaén, muy relacionado con las obras de Valdepeñas de Jaén (C. EISMAN LASAGA, *El Patrimonio artístico del Monasterio de Carmelitas Descalzas de Jaén.* Jaén, 2008, pp. 537-558). Destacamos también el arquitectónico Sagrario de plata de la ermita de Jesús, de Martos (R. ANGUITA HERRADOR, ob. cit., p. 215).



LÁMINA 3. *JUAN JACINTO MORENO. Candeleros y Cruz de altar (S. XVIII). Figuras 1, 2, 3 y 6. Atril (S. XVIII). Figuras 4, 5 y 7. Parroquia de Valdepeñas de Jaén.* (Fotografías del Autor).

Francisco Bartolomé de León[25] [LEON, con casetón semicircular y la flor de lis]. El nivel de conservación de las marcas varía en cada candelero, pero en cualquier caso en todas se pueden leer los punzones referidos, y junto a ellos se encuentran las buriladas. Se graban todas ellas en el pie, en la cara donde aparece el anagrama de la Virgen María. Pie presenta una traza troncopiramidal con tres caras con borde sinuoso con tornapuntas y patas de garra con bolas; las caras quedan separadas por tornapuntas, cuyas superficies se decoran con palmetas alzadas sobre paños trapezoidales, unos con fondos de puntos con semicírculos, otros con redes romboidales con puntos; sus frentes exhiben rocallas acomodadas a los volutas, repitiéndose en los centros circundando una moldura de movidas tornapuntas, que sirve de enmarque al anagrama de IHS (con crucecita sobre la H), el escudo del donante D. Francisco López González y el anagrama de la Virgen María. El astil está articulado por diversas piezas: arranque triangular, gollete cilíndrico convexo que da paso a un carrete o cuello troncocónico, y se última con otro gollete cóncavo; el nudo es aovado con baquetoncillo, y apeado en él se alza un conjunto compuesto por diversas molduras concavo-convexas; se completa todo con un amplio platillo de perfil convexo, con plataforma rehundida circundada por moldura lisa en la parte superior y acampanado invertido en la inferior, enchufándose en el mismo un mechero troncocónico moldurado y con base en forma de carrete con bocel. **Cruz** (una). Plata en su color, alma de madera en el pie. Fundida, torneada, repujada y cincelada. Estado de conservación bueno, pero se advierten pérdidas de material, roturas y fundidos. Medidas: altura 73 (plinto 13,5x24; astil 22, árbol 37,5x30,5, Cristo 11,5x11). Marcas sitas en el mismo punto que los candeleros: de Jaén [17/3castillo2 /J.N], del orfebre Juan Jacinto Moreno [J.N/MORE/NO], y contraste Fracisco Bartolomé de León [LEON, con casetón semicircular y flor de lis frustra]. El pie y el altil de los candeleros (hasta el carrete cóncavo asentado sobre el nudo) se mantienen en esta pieza, pero en la cruz (latina) se introduce un diseño diferente; los travesaños son rectos y sus superficies se molduran a base de placados lisos y entre ellos líneas concavo-convexas, sus terminaciones se adornan con una pieza fundida formada por dos tornapuntas coronadas por bolitas y entre ellas un motivo vegetal; en el cuadrón -enmarcando la cabeza de Cristo- luce una moldura fundida de palmetas, en los ángulos ráfagas, parcialmente conservadas. El Crucificado -fundido- es de tres clavos y delicado modelado. **Atriles** (par). Plata en su color, alma de madera. Repujada, cincelada y fundida. Estado de conservación bueno, aunque les faltan tachuelas. Medidas: frente 36,5 cm de ancho x 25 de alto, tribuna 36,5x 7,5, faldón 34x17, con las patas 34,5(ancho); cantoneras 30x23,5 cm; reverso 35(35,5 con patas)x27. Las marcas se sitúan en los dos ejemplares en el reposalibros (zona superior izquierda), en el faldón (superior derecha), en los laterales o cantoneras y en la cara posterior en la parte central superior e inferior. Los niveles de conservación de las tres marcas presentan un desigual estado, y se encuentran frustras algunas de ellas. Ambas pie-

25 Francisco Bartolomé de León, hijo del platero Cristóbal Félix de León, obtuvo la contrastía de Jaén a partir de 1773 (M. CAPEL MARGARITO, "Los fieles..." ob. cit., pp. 219-220).

zas llevan las siguientes marcas: la de Jaén [17/ 3castillo2/ J.N], platero Juan Jacinto Moreno [J.N/MORE/NO], contraste Francisco Bartolomé de León [LEON, con casetón circular superior y la flor de lis]. Los atriles presentan todas sus caras íntegramente ornamentadas con bellísimos repujados. En el reposalibros toda la composición gira en torno a un óvalo central relevado con la cruz de Santiago circundado por tornapuntas y coronado; este espacio se rellena totalmente con tornapuntas -con rocallas en distintas posiciones y acusado movimiento-, guirnaldas, frutas y rosas con hojas; el conjunto se completa con un dosel, compuesto por tornapuntas encontradas y rocalla central, un óvalo relevado circundado por tornapuntas (sito bajo el óvalo central), y en las esquinas *ces* encontradas con acantos. Los fondos de todas las molduraciones se rellenan con redecillas de rombos decorados con hojas en los vértices, escamados y puntos. La tribuna se enriquece -en su cara interna- con motivos vegetales. El faldón, los costados y cara posterior presentan perfiles festoneados marcados por tornapuntas en variadas posiciones. El faldón se engalana con tornapuntas en delicadas posiciones, sobre ellas se alzan acantos con rocallas. Los costados, con moldura oval sobre tornapuntas, se enriquecen con escamados, frutas, rosas y acantos, que se adaptan elegantemente al espacio. La cara posterior, de traza sinuosa, presenta un fondo de redecilla romboidal; el primer nivel es convexo y está formado por *ces* festoneadas con rocallas a los extremos y en el centro, y dos cestos con frutos; de las *ces* cuelgan cintas en las que se colocan rosas, en eje con los cestos, y rocalla central. El segundo nivel es cóncavo y se reserva para el escudo del donante, flanqueado por preciosas tornapuntas vegetalizadas a base de carnosos acantos y hojas con sus tallos salientes de caracolas; en el último nivel -cóncavo- las tornapuntas adoptan posiciones festoneadas- a modo de guinaldas-, y en juego con ellas tres rocallas completan la elegante composición. El conjunto, estilísticamente rococó, confirma -una vez más- las excelencias profesionales del platero Juan Jacinto Moreno. D. Francisco López González[26], hijosdalgo local sobresaliente, cuyo linaje entroncó con los García de Quesada, Marqueses de Navasequilla, fue el donante del conjunto de candeleros, cruz y atriles, piezas destinadas al alhajamiento de una capilla solicitada en la parroquial de Valdepeñas[27].

Portapaz. Plata en su color. Repujada, cincelada y fundida. Estado de conservación bueno, aunque con cierta deformación debido al uso. Carece de marcas. Medidas: altura 17,50 cm, anchura 9 y 10, asa 8. Virgen, fundida, 8,5 cm. Sobre un basamento, exhornado con cruz central -incisa sobre un óvalo- flanqueada por motivos vegetales, se alza una hornacina de medio punto -cubierta con una cuidada bóveda

26 A. NICÁS MORENO, *Heráldica y Genalogía en el Reino de Jaén.* Jaén, 1997, pp. 368-376, figs. en pp. 568 y 569.

27 En el testamento de D. Francisco López González (23 de abril de 1789) se apunta una manda en la que se precisa dicho alhajamiento: "[…] *debiéndose costear altar o repisa, i retablo proporcionado al sitio que se nos conceda, dorado, lámpara de plata, candeleros de los mismo, dos de los del oratorio, i dotación de seis arrobas de aceite para que arda la lámpara perpetuamente* [...]" (Debo este dato a D. José Manuel Marchal Martínez, a quien agradezco su desinteresada y generosa colaboración).

en cuarto de esfera- destinada a albergar una figura de la Inmaculada -en delicado contraposto- con su media luna apeada sobre queribín; a los lados se sitúan sendas columnas con entorchamentos simulados, y todo se remata con un coronamiento embellecido con motivos vegetales en *C* que cobijan una venera en la que asienta una cruz. En los laterales de las columnas cresterías a base de tornapuntas florales discurren desde la base a la cornisa. Esta paz se completa con una cuidada asa en S decorada con dentículos. La falta de marcaje hace difícil su cronología, lo mismo que su arcaísmo, pues aún se asdvierte el peso del barroco del último cuarto del siglo XVII.

Naveta. Plata en su color. Repujada, torneada y cincelada. Estado de conservación bueno. Medidas: altura 13,5 cm y 9,5, pie 7cm x 7, longitud de la nave 17. Marcas en el borde exterior derecho: león de Córdoba (también en el borde izquierdo de la tapadera, frustra), contraste Mateo Martinez Moreno [97/ MARTINEZ], platero Eulogio Muñoz[28] [(M)UNOZ, parcialmente frustra], con escotadura curva en la parte superior, donde se aloja la tilde de la Ñ. Buriladas: borde exterior izquierdo y en el interior de la tapadera. Presenta pie circular con peana escalonada y astil con molduraciones concavo-convexas. Cuerpo decorado con acantos, picado de lustre y rosetas insertas en círculos; la proa con charnela se ornamenta con tornapuntas en *C*, que cobijan un óvalo central, y se envuelven en una hojarasca de acantos y golpe floral en la delantera, la popa se inunda con picado de lustre y *S* roleadas de las que parten acantos en abanico. Año 1797.

Incensario. Plata en su color. Repujada, fundida y cincelada. Estado de conservación bueno. Intervención: limpieza superficial. Medidas: altura total 23 cm; cuerpo de humo 15x10,5; braserillo: altura 8,02, cuerpo 11,03 de diámetro, pie o base 7. Manípulo, 7,02 de diámetro. Cadenas: 83 cm y 75. Marcas en el borde externo del braserillo: punzón de Córdoba, fiel contraste Mateo Martínez Moreno [/M)ART(INEZ), parcialmente frustra], platero Eulogio Muñoz [(M)UNO(Z), parcialmente frustra], con escotadura para albergar la tilde de la Ñ. Burilada en el borde del cuerpo de humo y en el braserillo o casca. Pie circular bajo, braserillo en forma de pera invertida con decoración de gallones planos, óvalos, guirnaldas y contarios. En tres asas vegetalizadas fundidas se insertan las cadenas, asidas igualmente al cuerpo de humo y manípulo. El cuerpo de humo es calado y se ornamenta con tornapuntas en *C*, óvalos con rosetas y molduras baquetonadas ligeramente en *S*, la parte superior se conforma a base de óvalos calados enlazados con rosetas y hojas lanceoladas, repitiéndose éstas en el manípulo. Aunque en la marca del contraste ha desaperecido la fecha, podemos considerar que fue punzonado -como la naveta- en 1797. Estilo neoclásico.

28 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit, pp. 124 y 125.

Acetre. Plata en su color. Fundida y torneada. Estado de conservación bueno. Plateado en la década de 1990. Buriladas: en el mango del hisopo; en el acetre: interior de la base, en uno de los mascarones con anillo en los que se enjarza un lado del asa, y en ésta doblemente. Medidas: hisopo 34 cm. Marcas en el acetre -en el exterior de la base, asa y cuerpo-: punzón de Córdoba, platero Manuel Azcona y Martínez [AS/CONA], contraste Mateo Martínez Moreno [93/MARTINEZ][29]. Pie circular con elevada peana conformada por gradas planas y moldurón convexo sobre el que asienta una pieza cónica truncada y sobre ella otra invertida que sirve de apeo al cuerpo con forma acampanada, en cuya parte superior se fijan dos bellos mascarones fundidos con sus anillos en los que se inserta una gran asa confeccionada a base de tornapuntas unidas. El hisopo -abalaustrado- está conformado por un mango torneado con perilla final, pieza periforme y dos carretes circulares en los que se enchufa la bola de aspersión circundada con baqueton plano. Año 1793.

Crismeras de carro bautismales. Plata en su color. Torneada, fundida y cincelada. Estado de conservación bueno. Restauradas en 2013. Medidas: altura de las anforillas 15,5 cm, diámetro de la boca 3,3; longitud del vástago 19,5 cm, del puente bajo 3,5. Marcas: no se aprecian, pero sobre el borde de la boca de la anforilla del crisma se conserva lo que podríamos considerar parte de un punzón o burilada, apreciable ésta también en el borde de la base. Pie circular con peana convexa; las anforillas quedan unidas por medio de un doble puente, en el alto se ha fijado el vástago o mango (antiguo hisopo reaprovechado del siglo XVII), que sirve para llevarlas. Las anforillas son aovadas con costillas y contarios de perlas, doble baqueton central y cuello a modo de gollete con la misma decoración de contarios. Las tapas son de traza abovedada y se coronan con la *Cruz* del crisma y la *O* del oleo de catecúmenos, símbolos grabados en las jarritas, tras los dobles baquetones. Se composición responde a un modelo acuñado en el Quinientos, aunque se mantuvo hasta bien entrado el XVIII, siglo en el fueron confeccionadas.

Siglo XIX

Juego de vinajeras y salvilla. Plata en su color. Cincelada y repujada. Estado de conservación bueno. Restauradas en 2013 (añadida la letra A de la jarrita del agua, y asegurada la visagra de la tapadera de la jarrita del vino). Para insertar las dos jarritas en la salvilla se añadieron -con posterioridad- dos cubiletes Medidas del par de jarritas: altura 10 cm sin letra (diámetro de boca 5, del pie 4,5); la altura de las letras V y A 2,5 cm. Salvilla (no tiene punzones): 22,5x15,5 cm. Marcas y buriladas de las jarritas en el interior de la base: punzón de Córdoba, contraste Diego de Vega y Torres [BEGA/16], platero Manuel Aguilar [AGUI/LAR][30]. La bandeja es ovalada y

29 Ibídem, pp. 91 y 123.

30 Ibídem, pp. 171 y 141. Diego de la Vega y Torres ejerció como contraste desde 1805 a 1820. De Manuel Aguilar se conocen piezas fechas en 1808, 1805 y -la mayoría- en 1808. R. ANGUITA HERRADOR, ob. cit., p. 228.

su borde se decora con un contario de perlas. Las vinajeras simulan jarrillos de pico, con pie circular poco elevado, tapaderas con las iniciales del agua y del vino insertas en un círculo con contarios, y asas que adoptan la forma de tornapuntas. Año 1816. Estilo neoclásico.

Arte de la platería en Pontevedra

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ
Doctora en Historia del Arte

En el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra existe importante documentación sobre platería referente a las cartas órdenes de la Junta General de Comercio y de Moneda en relación a las visitas mensuales a platerías y ferias que se celebren en su jurisdicción para contrastar la ley del metal y reconocimiento del marco, pesos y pesas. El 20 de diciembre de 1746, la Justicia y Regimiento de la ciudad de Santiago insta al Ayuntamiento pontevedrés a cumplir lo dispuesto en el real decreto de 1730; los nuevos alcaldes, e1 8 de febrero de 1747, vuelven a solicitar noticias sobre las denuncias y multas impuestas a los transgresores y notifican que las visitas a ferias se realizarían de tres en tres meses[1]. El nuevo Alcalde y Justicia ordinaria, don Alonso Reyre Roldán y su compañero don Pedro Antonio Reboredo, a 27 del dicho mes y año anterior, declaran que las visitas a platerías y ferias se harían el 4 de marzo próximo por ser día de feria y no poder realizarlo antes por estar ocupados en "*la prisión y conduzión de vagabundos y leba de soldados para el Real Servicio*", debían concurrir con el escribano público Diego López, contraste y marcador de plata y oro nombrado por la villa y con asistencia de Tomás Touceda, maestro platero, si fuese necesario; en cuanto a las multas, informan que hasta aquel momento no se habían producido y si en lo sucesivo hubiese alguna se pondría en conocimiento de don José de Castro Montenegro, visitador de plateros de Mondoñedo[2]. En la citada fecha se procedió a retirar la plata y los marcos, pesos y balanzas que hallar-

1 En Galicia, como en muchas otras provincias, estos Decretos no se cumplían. Ver M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la diócesis de Tui*. A Coruña, 2001, pp. 15-19; "Visitas a las platerías de La Coruña por el contraste-marcador de la ciudad, Juan Antonio Piedra y protesta de los plateros (1788-1790)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 323-330.

2 De este platero dimos conocimiento en: Y. KAWAMURA KAWAMURA y M. SÁEZ GONZÁLEZ, *Arte de la platería en la Mariña Lucense. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Lugo, 1999, pp. 24 y 53.

on en las ferias y se guardaron en unas arquitas cerradas con llave para su examen y posterior devolución. Los plateros que tenían expuestas piezas en las ferias eran: Matías Fernández, Antonio Carballido, Jacinto Albarca, Lorenzo Martínez, José Benito Álvarez, Fernando de Andrade, Agustín Gómez Valladares y Juan Ignacio Carballido. Otros plateros: Diego López, Francisco López, Tomás Touceda y Javier Collazo no acudían a las ferias por realizar sólo obras por encargo[3].

El 9 de septiembre de 1816 la Justicia y Regimiento de Santiago pone en conocimiento de la villa de Pontevedra que no se cobrara ninguna cantidad a los plateros por reconocerles las alhajas que llevaran a las ferias, ni por las licencias que se les expedían para venderlas y añaden que en los pueblos donde hubiera contraste aprobado pasarían a examinar la plata y si hallaran alguna falta de ley lo pondrían en conocimiento de la justicia[4].

El 22 de julio de 1825, el Ayuntamiento de Pontevedra recibe una notificación para que informen a los plateros que debían presentar su título o en su defecto, en el plazo de dos meses, su incorporación a las Congregaciones para poder tener tienda abierta al público y ejercer su profesión. Las visitas a platerías se harían dos veces al año y los contrastes llevarían libros foliados y asentarían las partidas que marcaran. A los artífices que no cumplieran estas normas se les cerrarían sus tiendas y obradores y no podrían ejercer su profesión, bajo pena de perder toda la plata que se les incautase[5]. Cuatro años más tarde, el 9 de noviembre, el secretario del Supremo Consejo de Hacienda notifica al alcalde de Pontevedra que el ensayador y contraste marcador de oro y plata de Santiago, Francisco Reboredo, solicita que los plateros de los pueblos de Padrón, Pontevedra, Noya y los demás de aquella provincia que fabricaran piezas de plata u oro que no tengan contraste se les precinten para su marcación con el fin de evitar perjuicio al público.

Hemos hallado otra documentación en el Archivo de la Diputación de Pontevedra. La Comisión Superior de Armamento y Defensa de la provincia nombró a don Roque Amado comisionado con amplios poderes para todo el partido judicial de Pontevedra con objeto de hacer cumplir lo previsto en el real decreto de 6 de octubre de 1836 que consistía, entre otros artículos, en realizar el inventario de todas las alhajas y rentas existente en las catedrales, colegiatas, parroquias, santuarios, ermitas, hermandades, cofradías, obras pías y demás establecimientos eclesiásticos de todas las provincias. Estos objetos se requisarían y depositarían en cajas y arcas seguras en las fortalezas o edificios fortificados que hubiese en la capital. No quedarían en estos establecimientos nada más que los necesarios para atender al "*auxilio puramente personal de los interesados*" y de los que fueran estrictamente precisos para un decente servicio del culto. Otro de los artículos especificaba que "*todo fraude, ocultación de cualesquiera suma, alhajas, objetos preciosos se considerará un delito y a los que lo cometieran como detentadores de los caudales públicos*

3 Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (en adelante, AHPP). Legajo 50(25).
4 AHPP. Legajo 50(87).
5 AHPP. Legajo 40(148).

y cómplices y favorecedores de nuestros enemigos". Como aclaración a las dudas surgidas en relación al cumplimiento de dicho real decreto, el 5 de abril de 1837, la comisión de inventario comunica en el artículo 2º: "*Que las alhajas de considerable precio que no puedan removerse del lugar que ocupan en los templos sin sufrir daño notable que disminuya su valor y mérito artístico y aquellas que, como las reliquias están de continuo expuestas a la veneración de los fieles, se dejen en sus respectivos sitios bajo la fianza y personal responsabilidad de los cabildos, mediante inventario*". El artículo 3º hace mención a lo que sería necesario para el culto, y se nombraría una comisión designada por el Ayuntamiento y la Diputación. La Reina Gobernadora manifestó que las Diputaciones provinciales en el término de un mes del recibo de esta circular, notificaría el valor intrínseco de las alhajas y demás efectos depositados e inventariados.

En cada capital de provincia se formará una junta compuesta de un intendente que la presidirá, dos diputados provinciales, un eclesiástico nombrado por el ordinario diocesano y dos ciudadanos elegidos por la Diputación quienes nombrarán un secretario en vista de los inventarios se hará uno general de todos los objetos que remitirán al Gobierno y éste pasará una copia a las Cortes. El Gobierno acuñará todo el oro y plata en la Casa de Moneda del Reino. El 16 de septiembre de 1837, la reina Gobernadora mandó observar, entre otras disposiciones ya mencionadas, que en la Casa de Moneda de Sevilla se reunirían las alhajas procedentes de Aragón, Cataluña, Valencia, Murcia, Andalucía, Extremadura, Galicia, León, Oviedo, Santander, Vascongadas, islas Baleares y Canarias. Las demás provincias las remitirían a la Casa de Moneda de Madrid. Los comisionados encargados de conducir las alhajas se harían cargo de ellas y se colocarían en cajones precintados, sellados y numerados con un inventario duplicado que firmarían llevando un ejemplar con ellos. La conducción se haría por tierra o por mar. La descomposición de las alhajas en las Casas de Moneda para su acuñación se verificaría con la intervención de uno o dos vocales de las Juntas de Sevilla y Madrid, nombrados por los intendentes, lo que resultare se notificaría a los superintendentes de este ministerio. La pedrería sería valorada por un "*artífice inteligente*" y también se le haría un inventario. Estos superintendentes remitirían al Ministerio, a la Dirección General de Rentas, al Tesoro Público y a las Contadurías Generales de Valores los estados semanales del oro y plata procedente de las alhajas y el resultado acuñado estaría a disposición de la Dirección del Tesoro Público para aplicar a los gastos de la guerra[6]. Los inventarios de las alhajas se encuentran detallados en los documentos 1 al 7, adjuntos.

Presentamos poco más de una cuarentena de plateros, que abarca un periodo de ochenta y cinco años, desde 1737 a 1822, hallados en el Archivo Provincial de Pontevedra y en el Archivo Parroquial de San Bartolomé de la dicha ciudad.

6 Hace referencia a la Guerra Carlista.

Nómina de plateros pontevedreses

ÁLVAREZ, José Benito. En 4 de abril de 1737 estaba avecindado en la Escuadra de la Platería[7]. El 3 de marzo de 1747, los abogados de la Real Audiencia, Alonso Peyre y Roldán y Pedro Antonio Reboredo, acompañados de Diego López, contraste y marcador de oro y plata de la villa, asistido de Tomás Touceda, maestro platero visitador de ella fueron a reconocer la plata que los plateros tenían colgada en "cordones" en la feria que ese día se celebraba en la ciudad. La plata se halló conforme a la ley y lo mismo su marco y balanzas[8]. El 24 de diciembre de 1773 residía en la Plaza Pública[9].

ÁLVAREZ LANDÍN, José. Su nombre se encuentra en el Catastro del marqués de la Ensenada, de fecha 20 de octubre de 1751, con una retribución de tres reales por día trabajado[10]. En la relación de plateros que realiza el perito nombrado por el Ayuntamiento de Pontevedra para el Arte de Plateros, Manuel Valentín, encontramos a Álvarez Landín cobrando lo mismo y por el oficial trescientos reales de vellón al año[11].

ALBARCA, Jacinto. En la relación del vecindario de plateros de la Escuadra de la Tonelería de 4 de abril de 1737 figura su nombre entre sus moradores[12].

La plata que tenía expuesta en la feria del 3 de marzo de 1747 se encontró conforme a ley y los pesos, marco y balanza arreglados[13]. Aparece en la anterior relación del Catastro del marqués de la Ensenada, cobrando dos reales al día de lo que trabaja[14]. El 13 de noviembre del mismo año en el citado Catastro se menciona que tiene cuarenta y cuatro años, está casado y en su compañía viven dos hijos menores y una hija casada.

ANDRADE, Fernando. Este platero era uno de los que acudía a las ferias de la localidad y sus obras que consistían en relicarios y almendrillas se encontraron conforme a ley; sus marcos, pesas y balanzas estaban de acuerdo a las leyes establecidas[15]. Estaba avecindado en la Escuadra de Platería en abril de 1737[16].

7 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
8 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).
9 AHPP. Relación de vecindario, legajo 64(6).
10 AHPP. Catastro marqués de la Ensenada, cajón 620.
11 AHPP. Relación de plateros del Ayuntamiento, legajo 69(51).
12 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
13 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).
14 AHPP. Catastro marqués de la Ensenada, cajón 620.
15 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).
16 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).

BARBOSA, José Benito. En el vecindario de 24 de diciembre de 1773 habitaba en la calle Platerías, en 1778 y en 1781 y 1782 en la de Herrería[17]. Formaba parte de la Hermandad de San Sebastián entre los individuos con oficio, percibía por día trabajado tres reales de vellón[18]. En el vecindario de la parroquia de San Bartolomé realizado en 1798 se encuentra José Benito residiendo en la calle Platerías[19].

CAPA, Francisco. En la relación de vecindario de 4 de abril de 1737 se encuentra avecindado en la Escuadra de la Platería[20]. El Catastro del marqués de la Ensenada menciona su nombre[21]. En 1781 habitaba en Rúa Ciega y en 1782 en Plazas[22].

CARBALLIDO, Antonio. Se encontraba avecindado en la Escuadra de la Platería en abril de 1737[23]. Las piezas que el 3 de abril de 1747 exponía en la feria de la villa, relicarios y algunas almendrillas, le fueron recogidas para pasar la inspección de la ley del metal y el reconocimiento del marco, peso y pesa[24]; todo estaba conforme a ley. En la relación de hermanos de San Sebastián percibía un real y medio de trabajo por día trabajado[25]. En el Catastro del marqués de la Ensenada de 1751, tenía 51 años, estaba casado y tenía una criada; por su actividad percibía tres reales y medio por día trabajado[26].

CARBALLIDO, Juan Ignacio. Juan Ignacio era uno de los plateros que llevaba sus piezas a vender a las ferias. El 3 de abril de 1747 en la feria de la villa éstas fueron retiradas para pasar la inspección de su ley; también el marco, peso y pesa para comprobar que se encontraban conforme a lo reglamentario; todo estaba ajustado[27]. En 1778 vivía en la calle Platerías, en1781 vivía en la de Herrería y al año siguiente lo volvemos a ver en Platerías de la parroquia de San Bartolomé[28].

CASAL, Antonio. En 1857 se pagan al platero Antonio Casal, ciento cuarenta reales por blanquear y dorar a fuego un copón de plata y ochenta reales por componer la corona de plata de la Virgen de Nieva[29].

17 Ibídem, legajos 64(6), 64(8), 64(10) y 64(18).
18 AHPP. Ayuntamiento de Pontevedra, legajo 69(50 y 51).
19 AHPP. Relación de vecindario, legajo 64(18).
20 Ibídem, legajo 66(11).
21 AHPP. Catastro del marqués de la Ensenada, cajón 620.
22 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajos 64(10) y 64(18).
23 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
24 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).
25 AHPP. Ayuntamiento de Pontevedra, legajo 69(50 y 51).
26 AHPP. Catastro del marqués de la Ensenada, cajón 620.
27 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).
28 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajos 64(8) y 64(10) y 64(18).
29 Archivo Parroquial de San Bartolomé (en adelante APSB). Cuentas de fábrica, f. 69r.

CASAL, Blas de. Pertenecía a la Hermandad de San Sebastián, por su trabajo percibía dos reales de vellón por día trabajado, decía estar avecindado en Caldas (Caldas de Reis)[30]**.** En 1778 residía en la calle Tras de Muros, en 1781 en Santa Clara y en 1798 en la calle Sierra[31].

CASAL, Fernando. En 1798 estaba avecindado en la parroquia de San Bartolomé y en 1821 habitaba en la calle Platerías[32]. En 1817 percibió cuarenta reales de la parroquia de San Bartolomé por un crucifijo de bronce que realiazó[33].

CASAL, José de. Pertenecía a la Hermandad de San Sebastián, cobraba un real por día trabajado[34]. En 1778 y 1781 estaba avecindado en la calle Hospital, en 1778 en Plaza y en 1798 en Herrería[35].

CASAL, Tomás. En 1820 en las cuentas de fábrica de San Bartolomé se anota el pago de ocho reales por limpiar dos candiles[36]. En 1859 percibe setenta y dos reales por hacer la cruz nueva de plata y setecientos veinte reales por componer las sacras y las lámparas del Santísimo[37].

CERCIDO, Manuel. Su nombre aparece mencionado en el censo de vecinos de la Escuadra de la Platería el 4 de abril de 1737[38]. Le encontramos nuevamente en la relación de plateros del Catastro del marqués de la Ensenada[39].

CEREIXO, José. Vivía en la calle Galera y Moreira según la relación de vecinos de la parroquia de Santa María la Mayor de 1778[40].

CIDRAL, José del. En 24 de diciembre de 1773 vivía en la calle Hospital según se desprende de la relación de vecindarios[41].

COLLADO, Francisco Javier. No tenía tienda abierta al público, las obras las realizaba solamente por encargo, por lo que no fueron intervenidas para comprobar si estaban conforme a ley. El marco, pesos y pesas fueron reconocidos; todo se encon-

30 AHPP. Ayuntamiento de Pontevedra, legajos 69(50 y 51).
31 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajos 64(8), 64(10) y 64(17).
32 Ibídem, legajo 64(17) y 65(05) y (06).
33 APSB. Cuentas de fábrica, f. 32r.
34 AHPP. Ayuntamiento de Pontevedra, legajo 69(50 y 51).
35 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajos 64(8), 64(10), 64(18) y 64(17).
36 APSB. Cuentas de fábrica, f. 34r.
37 Ibídem, f. 71v.
38 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
39 AHPP. Catastro del marqués de la Ensenada, cajón 620.
40 AHPP. Relación de vecindario, legajo 64(7).
41 Ibídem, legajo 64(6).

tró satisfactorio[42]. En 1751 tenía cuarenta años y por su trabajo percibía tres reales por día trabajado[43]. Se encuentra en la relación de hermanos de San Sebastián de los que tenían un oficio, percibía dos reales y medio de vellón por día trabajado[44]. En 1778 se encontraba residiendo en la calle Platerías de la parroquia de San Bartolomé[45].

¿ESTREMADOIRO, Pedro de? La única referencia que tenemos de este platero es que el 4 de abril de 1737 estaba avecindado en la Escuadra de la Platería[46].

FERNÁNDEZ, Jerónimo. Avecindado en la Escuadra de la Platería según la relación de vecindario de 4 de abril de 1737[47].

FERNÁNDEZ, Matías. Se encontraba en la lista de plateros que acudían a las ferias locales a vender sus piezas, formadas por relicarios "*del uso del país*". Se le realizó inspección el 3 de marzo de 1747, en una de ellas se halló que las citadas piezas estaban conforme a ley, asimismo el marco, pesas y balanza[48].

FERREIRA, Antonio. Se encontraba avecindado en la calle de la Herrería en la parroquia de San Bartolomé en los años de 1778 y 1782, figuraba como batidor de oro[49].

GARCÍA Y SOTOMAYOR, Francisco Javier. La única referencia que disponemos de este platero es la de su residencia en la plaza de la Cerba y Campo Verde[50].

GÓMEZ VALLADARES, Agustín Francisco. En la feria de 3 de marzo de 1747, las piezas que tenía expuestas fueron intervenidas para ser inspeccionadas con objeto de verificar si se encontraban realizadas con arreglo a ley; también fueron retirados su marco, pesos y pesas para su comprobación; todo estaba conforme[51]. Percibía cuatro reales por día trabajado, en 1751 contaba treinta y dos años, se encontraba casado y con él vivía su madre, una criada y un criado; tenía un aprendiz, Cayetano Portela de dieciocho años[52]. El 1 de octubre de 1758, la cofradía de Nuestra Señora de la Nieva pagó a este platero treinta reales por componer las dos coronas[53]. En 1760 recibió veintidós reales de la iglesia parroquial de San Bartolomé por limpiar

42 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).
43 AHPP. Catastro del marqués de la Ensenada, cajón 620.
44 AHPP. Ayuntamiento de Pontevedra, legajo 69(50 y 51).
45 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajo 64(8).
46 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
47 Ibídem, legajo 66(11).
48 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).
49 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajo 64(8) y (18).
50 Ibídem, legajo 64(17).
51 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).
52 AHPP. Catastro del marqués de la Ensenada, cajón 620.
53 APSB. Cofradía de Nuestra Señora de la Nieva, f. 89v.

y hacer ocho mallas a la lámpara del altar mayor[54]. Dos años más tarde, percibió ocho reales por la composición de la cruz y Cristo que se pone a la cabecera de los difuntos[55]. El 21 de junio de 1762 cobró cien reales por la hechura, plata y trabajo que añadió al pie de la cruz del pendón del Santísimo, además de la cadena, un clavo y soldadura de los brazos del Cristo citado anteriormente[56]. Tres años más tarde, percibió ocho reales por componer la cruz anterior[57] y en 1773 soldó las dos coronas de la Virgen y las limpió, por estos trabajos percibió dieciséis reales de vellón[58]. En este mismo año se encontraba avecindado en la calle Herrería[59] y lo mismo en 1781 acompañado de un oficial llamado Domingo Antonio García[60]. Su nombre aparece en la relación de plateros pertenecientes a la Hermandad de San Sebastián, percibía por su trabajo junto a la de un aprendiz, cuatro reales de vellón por día trabajado[61].

GONZÁLEZ ZÚÑIGA, Antonio. En abril de 1821 habitaba en la calle del Comercio o Platerías según la relación de vecindario, estaba casado[62].

GONZÁLEZ, Jacobo. Su nombre se encuentra en el Catastro del marqués de la Ensenada[63].

LANDÍN, Felipe. Su nombre lo hallamos por primera vez en la relación de vecinos del 4 de abril de 1737 empadronado en la Escuadra de la Platería[64]. También se encontraba en la lista de plateros del Catastro del marqués de la Ensenada de fecha 20 de octubre de 1751[65].

LANDÍN, José. Aparece en la relación de plateros pertenecientes a la Hermandad de San Sebastián[66].

LÓPEZ, Diego. Este platero era el contraste marcador público de plata y oro nombrado por la villa para reconocer las piezas, lo mismo que el marco, pesos y balanzas. Fue el encargado de hacer la visita a la feria que en compañía de Tomás Touceda y de las autoridades competentes realizaron el 3 de marzo de 1747. No tenía tienda abierta al público, todas las obras las realizaba por encargo[67].

54 APSB. Cuentas de Fábrica, f. 41r.
55 Ibídem, f. 8r.
56 Ibídem, f. 47r.
57 Ibídem, f. 80r.
58 Ibídem, f. 108r.
59 AHPP. Relación de vecindario legajo 66(11).
60 Ibídem, legajo 64(10).
61 AHPP. Ayuntamiento de Pontevedra, legajo 69(50 y 51).
62 AHPP. Relación de vecindario, legajo 65(6).
63 AHPP. Catastro del marqués de la Ensenada, cajón 620.
64 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
65 AHPP. Catastro del marqués de la Ensenada, cajón 620.
66 AHPP. Ayuntamiento de Pontevedra, legajo 69(50).
67 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).

LÓPEZ, Francisco. Hijo del platero anterior, Diego, lo mismo que su padre no asistía con sus piezas a ferias y no tenía tienda abierta al público por realizar todas las obras de encargo. Se le recogió la plata y el marco, pesos y pesas para su comprobación; todo se encontró conforme a ley[68]. En el Catastro del marqués de la Ensenada se encuentra Francisco López, el mayor, oficial de platero, con una retribución de un real por día trabajado[69]. En la relación de vecinos del Ayuntamiento de Pontevedra, percibía un real de vellón por día trabajado[70].

LÓPEZ DE LA PEÑA, Diego. Aparece en el Catastro del marqués de la Ensenada de 20 de octubre y 13 de noviembre de 1751, de edad de 66 años, estaba casado y tenía un hijo de nombre Francisco de 19 años[71].

LÓPEZ DE LA PEÑA, Francisco. Según el Catastro del marqués de la Ensenada de 20 de octubre y 13 de noviembre de 1751, obtenía dos reales diarios de los que trabajaba. Tenía 32 años, estaba casado y tenía dos hijos[72].

MARTÍNEZ, Lorenzo. En la relación de vecindario realizada el 4 de abril de 1737 se encontraba avecindado en la Escuadra de la Platería[73].

El 3 de abril de 1747, la plata que había expuesto en los cordeles de la feria, relicarios y almendrillas, fueron intervenidos para comprobar si tenían la ley estipulada, lo mismo el marco, pesos y balanzas. Se hallaron conformes[74]. En el Catastro del marqués de la Ensenada, se encuentra este platero de sesenta años de edad, casado, tenía un hijo llamado Sebastián, oficial de platero de veintiocho años y una criada. Por su oficio percibía tres reales por día trabajado[75].

NEIRA, Juan Ignacio. Su nombre se encuentra en la relación de vecinos de 1821 de la rúa Nueva de Arriba, estaba casado[76].

PAZOS, Gabriel de. En la relación de vecindario de Pontevedra figura avecindado en la Escuadra de Herrería realizado el 4 de abril de 1737[77].

RODRÍGUEZ GALÁN, Francisco. De acuerdo con la relación de vecindario de parroquia de San Bartolomé, en 1778 habitaba en la calle Platerías y en 1781 y 1782 en la de Herrería[78].

---

68 Ibídem.
69 AHPP. Catastro del marqués de la Ensenada, cajón 620.
70 AHPP. Ayuntamiento de Pontevedra. Legajo 69(50 y 51).
71 AHPP. Catastro del marqués de la Ensenada, cajón 620.
72 Ibídem.
73 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
74 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).
75 AHPP. Catastro del marqués de la Ensenada, cajón 620.
76 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajo 65(8).
77 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
78 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajos 64(8), 64(10) y 64(18).

ROMA, Gregorio. Recibió dieciséis reales en 1822 por limpiar y soldar una lámpara[79].

RUIZ, Manuel. En 1859 recibió dos mil cuatrocientos cincuenta y cuatro reales por seis candeleros de plata, trescientos por una cruz, ciento sesenta por un "*calderillo de ysopo*", seis candeleros de plata de dos tercios de largo a cien reales cada uno, ciento sesenta reales por una cruz[80].

SÁNCHEZ, José. El 4 de abril de 1737 aparece avecindado en la Escuadra de la Herrería[81].

SANTOS, Antonio. Se encontraba avecindado en la calle Herrería en 1798[82]. Maestro platero, en las cuentas de fábrica de 1813, aparece un pago de mil trescientos cincuenta y seis reales por reparar y componer las alhajas de plata de la parroquia de San Bartolomé[83]. En 1815 percibió cuarenta y un reales por componer varias alhajas de plata[84]. En 1821 estaba avecindado en la calle Platerías[85].

TOUCEDA, Tomás. Figuraba avecindado en la Escuadra de la Plancha del Arrabal en la relación de 4 de abril de 1737[86]. Este maestro platero no tenía tienda abierta al público, realizaba los trabajos por encargo. Su marco, pesos y pesas fueron recogidos para comprobar que se encontraban conforme a ley. Acompañó al marcador de la villa, Diego López a visitar la feria que se celebraba en la ciudad el 3 de marzo de 1747 para reconocer las piezas de plata, así como el marco, pesas y pesos de los plateros. Todo estaba de acuerdo con lo establecido[87].

VALENTÍN, Manuel. En 1798 habitaba en la calle Herrería[88]. Formaba parte de la relación de plateros de la Hermandad de San Sebastián, percibía por su trabajo con el aprendiz tres reales de vellón por día trabajado y por el oficial trescientos reales al año[89]. El 24 de diciembre de 1773 vivía en la calle Platerías[90], lo mismo en 1778 y 1782 y se encontraba en la relación de vecindario de la parroquia de San Bartolomé en la citada calle. Tenía un oficial llamado Lucas de Montes[91]. Llevó a cabo la rel-

79 APSB. Cuentas de fábrica, f. 35r.
80 Ibídem, f. 72.
81 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
82 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajo 64(17).
83 APSB. Cuentas de fábrica de 1813.
84 APSB. Cuentas de fábrica de 1815, f. 5v.
85 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajo 65(6).
86 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
87 AHPP. Visitas a platerías, legajo 50(25).
88 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajo 64(17).
89 AHPP. Ayuntamiento de Pontevedra, legajo 69(50 y 51).
90 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).
91 AHPP. Relación de vecindario de San Bartolomé, legajo 64(8).

ación de plateros del Ayuntamiento de Pontevedra, nombrado por la Justicia y por los señores de la Junta para el Arte de la Platería[92].

VILLAMEA, Ignacio. La única referencia de este platero se encuentra en la relación de vecindario de la calle de la Tonelería de fecha 4 de abril de 1737[93].

Apéndice documental

Documento 1

Pontevedra. 1763, febrero 9.
Inventario de la Parroquia de San Bartolomé.
APSB. Cuentas de Fábrica, ff. 55 y ss.

- Doce candeleros, los seis de metal.
- Cinco cálices de plata los dos [ ] dorados con sus patenas, el uno dellos de Nuestra Señora de la O que pesa veinte y quatro onzas; el otro que fue de la Pasión y pesa treinta y cinco onzas; otro veinte y dos y media; y otro diez y nueve y cinco reales de plata; el otro diez y ocho onzas y seis reales de plata con sus cucharas de plata copón y patenas sobredoradas.
- Un yncensario de plata con su naveta y cuchara de lo mesmo, el incensario pesa treinta y quatro onzas, la naveta y cuchara diez y seis, y tres reales de plata.
- Un platillo con tres ampollas, todo ello de plata que sirve para los Santos Oleos.
- Tres cruces, la una grande, con su pie y en el seis serafines dorados y de un lado los quatro evangelistas, en el medio una targeta sobredorada y sobre ella la Ymagen de un Santo dibujado el sol y la luna y del otro lado una targeta, con una Ymagen de San Bernabé, sobredorada, pesa doze libras y ocho onzas revajados los remates de que se halla faltos, la otra con su peana y planal devil de plata, gravada con piedras de diferentes colores y en ella una Ymagen del Santo Christo, de plata que está puesta en el vestuario de la sachristía y sirve para la cavecera de los difuntos. La otra de ella que sirve para las funciones de la Yglessia particulares y entierros comunes.
- Dos viriles de plata el uno sobredorado y grande que sirve a las prozesiones de Corpus y [ ], y el otro más pequeño que está en la custodia con su cuviertta de tela de plata blanca con puntilla de los mismo afforrada de tafetán sobredorado.
- Un relicario pequeño de plata que sirve para llevar el beático a los enfermos, sobredorado.
- Tres lámparas de plata que se hallan puestas en la capilla maior.
- Tres calderos de cobre, uno nuevo y los dos usados.
- Tres campanillas la una con su cadena puesta en el altar maior y las otras dos en la sachristía todas ellas de metal.

92 AHPP. Ayuntamiento de Pontevedra, legajo 69(51).
93 AHPP. Relación de vecindario, legajo 66(11).

- Dos copones para dar la comunión, el uno nuevo sobredorado por dentro propio de la fábrica. Su peso veinte y dos onzas y octava y el otro de la ymagen de Nuestra Señora de la O que ambos sirven en la custodia de la capilla y altar de dicha ymagen.
- Cinco pares de vinageras de plata con sus platillos correspondientes de la mesmo, los dos pares de dichas vinageras grandes y son propias de la capilla e ymagen de Nuestra Señora de la O, pesan treinta y tres onzas y media, y el un par sin ellas, pesan dichos tres pares con sus tres platillos correspondientes treinta y quatro onzas.

Documento 2

Pontevedra. 1836, octubre 7.
Relación de las alhajas que según la Comisión deben depositarse como sobrantes de las necesarias al culto católico.
ADP (Archivo Diputación de Pontevedra).

Sta. María. Alajas:
- Dos candeleros de plata de los seis que sirben al altar mayor.
- Una lámpara de id que alumbra en el Sto. Cristo.
- Otra lámpara de yd que pertenece a la Congregacion de la Trinidad y haviendo ecsaminado bien el espediente resulta que ni en la fábrica ni hermandades y cofradías ecsistentes en estaYglesia, se reconocen fondos algunos sobrantes antes más bien alcances de los mayordomos contra las mismas, a pesar de [ ] foros y sensos que se pagan a fábricas y hermandades, según todo ello así resulta del espediente.
San Bartolomé. Alajas:
- Un cáliz de plata.
- Un copón de yd.
- Dos candeleros de yd.
- Dos copas de una lámpara vieja.
- Un biril también de plata. Y resulta del espediente no estar ajustadas las cuentas de sus rentas y censos que deverán dar razón los Comisionados que entendieron en ello.

Documento 3

Pontevedra. 1836, octubre 15.
Inventario de alhajas y rentas de las parroquias, gremios y hermandades de Pontevedra.
ADP.

Parroquia de San Bartolomé:
- Dos cálices con la marca, el uno de 1704, y el otro de 1813 con sus correspondientes patenas y cucharitas, de plata doradas las copas y patenas.
- Otro cálice, patena y cucharita asimismo de plata, con marca en el pie, dorada así bien la copa y patena.

- Un copón grande de plata y dorado, en el cual se hallan las partículas.
- Un cáliz nuebo, que se divide con su pie y alcachofa, con la patena y cucharita; todo de plata.
- Otro cáliz más antiguo con su patena y sin cucharita, de plata y dorada la copa y patena.
- Otro copón de plata.
- Un par de vinageras, con su platillo y campanilla, todo de plata.
- Una palmatoria pequeña de ydem.
- Un Santo Cristo pequeño de plata, con su cruz de madera guarnecido de dicha plata.
- Un incensario con su naveta y cuchara pequeño todo de plata.
-Una reliquia del patrón San Bartolomé y San Ignacio de Loyola, pequeño todo de plata.
- Dos biriles de plata dorados, uno más pequeño que otro.
- Un juego de seis candeleros grandes, con su cruz correspondiente de la misma altura, con sus almas de madera e yerro y lo más de plata.
- Tres ¿Saetas? de plata, dos algo más pequeñas que la otra con sus almas de madera.
- Una cruz parroquial grande de plata, con algunas chapetas doradas, y el alma de cobre y madera.
- Una cruz pequeña de plata del estandarte o pendón de la misma fábrica, con alma de cobre.
- Dos copas pequeñas de una lámpara también de plata viejas.
Gremio de San Sebastián:
- Una cruz de estandarte o pendón de plata.
- Siete flechas de que usa el Santo también de plata.
Gremio de Sta. Lucía:
-Una cruz del estandarte o pendón, de plata.
- Un cetro ygualmente de plata, con canotillos de oja de lata.
- Un platillo para la mano de la Virgen, de plata.
- Otro idem, iden de oro.
- Una espada de plata con el puño de metal dorado, la que usa otra himagen en las procesiones.
Gremio de San Nicolás de Bari:
- Un remate de báculo de plata, de que usan en el estandarte o pendón.
- Un báculo entero, con canutillos de plata y la alma de madera.
- Un cetro del Santo con cinco canutillos, todo de plata, con la alma asimismo de madera.
Gremio de San Antonio Abad:
- Un cetro con la efixe del Santo y canutillos de plata y alma de yerro.
- Una cruz del pendón o estandarte de plata y el alma de yerro.
- Dos campanillas pequeñitas de plata del báculo del Santo de procesiones.
Gremio de San Juan Bautista:
- Un cetro con la efigie de dicho Santo, con sus correspondiente canutillos todo de plata, con alma de yerro.

- Un cordero sobre una piara, que usan en el estandarte o pendón que sale en las procesiones, de plata.
- Una planchita de lo mismo recortada en forma de banderillas que trae el Santo al lado izquierdo.
Gremio de San Julián:
- Una cruz de plata del estandarte o pendón.
- Un ramo de palma de plata con alma de fierro que usa el Santo en las procesines.
- Una pájara de plata que asimismo usa el Santo en las procesiones.
- Un cetro con efigie del Santo y canutillos de plata con alma de fierro.
Gremio de las Ánimas:
- Un cálice con su patena correspondiente de plata.
- Una cruz del estandarte de plata.
Gremio de la Virgen del Carmen:
- Una corona de plata de la Virgen; y una muy pequeña del Niño.
- Una Cruz pequeña para el estandarte, de ¿carguillo? de plata; y dos remates o pesillas de lo mismo y para el propio objeto.
Gremio de Sta. Bárbara:
- Una lámpara pequeña de plata con la cifra o armas de la misma Virgen.
Gremio de Sta. Catalina:
- Una cruz de plata del pendón o estandarte.
- Una palma de idem, con que se adorna la Santa en las procesiones púlicas.
- Y el puño de la espada de que asimismo usa, de plata, pues la oja es de acero.
Gremio de la Asumpción del Señor y Santos Apóstoles:
- Una cruz de plata del estandarte.
- Un cetro de canotillos y la efigie del Señor, de plata con la alma de palo.
Gremio de la Virgen de Nieba:
- Un cálice de plata, patena y cucharita que es propio [ ] que es de Aranda; con la copa y patena dorada.
- Cuatro candeleros grandes de plata con mucha labor, de dos cuartas y media escasas de alto, con el alma de yerro y palo.
- Seis ramos con sus jarritas de plancha de plata, con varones de yerro sostenidos, y pies de madera, de cuarta y dos tercias de alto.
Parroquia de Sta. María la Mayor:
- Una cruz parroquial de plata, con pedestal, y su mango de palo.
- Quatro cálices, dos de ellos sobredorados echura antigua; el otro también de plata; y el otro solo tiene la copa de plata, y lo demás de plomo sobre dorado.
- Seis candeleros con su cruz correspondiente, que sirbe en el altar maior, todo de plata.
- Una custodia pequeña de plata, donde se expone su Divina Magestad, y en la que se lleba también a los enfermos.
- Un copón de plata en al Altar Maior, donde está reserbada su Divina Magestad.
- Una anda guarnecida de oja de plata, con el biril en el medio también de plata, que sirbe para la función de Corpus y su octaba.

- Un incensario de plata, con su nabeta de lo mismo, para el uso de la Yglesia.
- Un par de binageras de plata, con su platillo y campana, correspondientes a uno de los cálices expresados.
- Una lámpara grande de plata, colocada en el altar maior.
- Otra iden más pequeña en el altar del Santo Cristo.
Congregacion de la Trinidad:
... Expone el repetido Rector, no tener alajas de oro, plata, ni otras destinación la citada Congregación actualmente, más que una lámpara de plata regular que sirbe en el altar de la misma Trinidad.
Santuario de la Soledad [ya no existe esta cofradía]:
No resulta tener alajas algunas de oro, plata ni de otra especie de estimación.
Las hermitas de San Roque, Cofradía de San Mauro, la de San Miguel y San Pedro Telmo y la Congregación de la Virgen titulada Blanca, todas corren al cargo de los mayordomos y directores que le hacen sus funciones sin que los curas y párrocos tengan en ello intervención alguna.

Documento 4

Pontevedra. 1836, octubre 16.
Diligencia para que los mayordomos de ermitas y cofradías practiquen el inventario de alhajas.
ADP.

Diligencia de lo que se expresará.

En la ciudad de Pontevedra a diez y seis de Octubre, año de mil ochocientos treinta y seis, don Joaquín Fontán comisionado, llebando a debido efecto su encargo y lo por él determinado en la diligencia precedente, manda se ponga por escrito, haber aberiguado con la maior reserba, que el mayordomo de la Hermita de San Roque, lo es Lorenzo Sánchez; el de la Cofradía de San Mauro, lo es Fernando Buceta, y su compañero José Rodríguez; el de la de San Miguel, y San Pedro Telmo, lo es Francisco Acuña, como director del Gremio de Mar del Arrabal de la Mourería de esta ciudad; el de la Congregación titulada de la Virgen Blanca, lo es Don José Manuel García, vecinos de este pueblo; a todos los quales protesta hacer concurrir a su presencia, para con la del Rejidor don Antonio María Fernández, y presente Escribano intimarles el contenido de dicha deligencia antecedente, a fin de que lo cumplan inmediatamente, y sin la menor replica ni escusa, a la manera que lo expresa su Comisión; lo que así manda poner también por diligencia, que firma de que yo el Escribano doy fee.

Documento 5

Pontevedra. 1836, octubre 17.
Inventario de alhajas de la ermita de San Roque y del Gremio del Mar.
ADP.

Hermita de San Roque:
...No tiene, ni jamás tubo, a lo menos de muchos años a esta parte, mas alajas de plata, oro, ni otras de estimación, que la cruz del estandarte, que es de plata.
Gremio del Mar del Arrabal de la Mourería:
… Una espada muy sencilla de plata de San Miguel y la cruz del estandarte de lo mismo.

Documento 6

Pontevedra. 1836, octubre 18.
Inventario de plata del Gremio de San Mauro.
ADP.

Gremio San Mauro:
… Cruz del estandarte, que es de plata.

Documento 7

Pontevedra. 1836, octubre 19.
Inventario de plata de la Congregación de Nuestra Señora la Blanca.
ADP.

Congregación de Nuestra Señora la Blanca:
…no tienen alajas de plata ni oro, mas que una corona y la cruz del estandarte de plata, digo a la cruz; pero la corona existe en poder de la camarera doña Blanca de Castro…pero oy mismo la entregó al Mayordomo don José Manuel García.

El arte de la joyería. Grandes exposiciones de joyas en la actualidad

CARLOS SALAS GONZÁLEZ
Universidad de Murcia

Introducción

Pese a que la joyería ha existido como actividad creativa desde los tiempos más remotos, no fue hasta la llegada del siglo XX cuando empezaría a ser reconocida como un arte más. Dicho reconocimiento no se entendería sin los creadores del *art nouveau* y, más en concreto, del más representativo entre ellos: René Lalique. Después fueron los artistas vinculados a los diferentes movimientos de vanguardia los que terminaron por conferir a la joyería ese estatus de arte que la ponía a la altura de pintura o escultura. La nómina de artistas que en aquellas décadas centrales del siglo diseñaron joyas resulta tan extensa como variada. Dalí, Picasso, Braque, Calder o Cocteau son solo algunos de ellos. Pero también las grandes firmas de joyería, como Cartier, Bulgari o Van Cleef & Arpels, entre otras, han demostrado con algunas de sus creaciones que una pieza de joyería, además de un producto de lujo y ostentación, puede ser también una obra de arte. Por todas estas razones en las últimas décadas se han ido sucediendo diversas exposiciones en los principales museos del mundo con las joyas como absolutas protagonistas, y ya no solo desempeñando un papel secundario en muestras donde las obras pictóricas o escultóricas eran las auténticas estrellas. A los museos españoles han tardado en llegar las grandes exposiciones sobre joyería entendida como arte. No obstante, desde que en el MNAC de Barcelona se celebrase la primera gran muestra al respecto, hace apenas siete años, nuestro país no ha tardado en ponerse a la cabeza en este tipo de exposiciones, destacando la celebrada en el IVAM de Valencia, también sobre joyas realizadas por célebres artistas, así como las dos realizadas por el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, sobre Cartier y Bulgari, teniendo lugar esta última hace menos de un año.

En estas cuatro grandes exposiciones celebradas en España se centra el presente trabajo.

Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia

Como ya se ha dicho, Barcelona acogió la primera exposición de estas características celebrada en nuestro país. La muestra tuvo lugar en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), entre el 27 de octubre de 2010 y el 13 de febrero de 2011, siendo comisariada por Mariàngels Fondevila, conservadora de la colección de Arte Moderno del MNAC.

Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia fue el título de dicha exposición. En ella se pudo analizar con detalle el curioso y significativo fenómeno que fue el acercamiento al mundo de la joyería de algunos destacados artistas pertenecientes a los movimientos de vanguardia que protagonizaron el arte de las primeras décadas del siglo XX. La exposición consiguió reunir cerca de trescientas piezas procedentes de museos de todo el mundo, entre los que destacan el MOMA de Nueva York, el Victoria and Albert Museum de Londres, los parisinos Musée des Arts Décoratifs, Musée d'Orsay y Musée Rodin, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Institut d'Art Modern (IVAM) de Valencia, el Museo de Bellas Artes de Bilbao o la Fundació Gala-Salvador Dalí de Figueras. También algunas piezas procedieron de importantes colecciones privadas, tanto europeas como americanas.

Artistas tan sobresalientes y diversos como Auguste Rodin, Hector Guimard, Josef Hoffmann, Josep Llimona, Henri Van de Velde, Manolo Hugué, Pablo Gargallo, Max Ernst, Salvador Dalí, Georges Braque, Alexander Calder, Charlotte Perriand, Hans Arp, Pablo Picasso o Julio González, entre otros muchos, estuvieron representados con algunas de las joyas que diseñaron[1].

La exposición se centró en ese fecundo periodo artístico que va del ocaso del XIX a los años treinta del XX, con el *art nouveau*, las vanguardias y el *art déco* como principales ejes, y donde la fusión entre las diferentes artes y el carácter multidisciplinar de sus principales creadores fueron rasgos esenciales. Dicho fenómeno provocó que las incursiones en el mundo de la joyería de artistas fundamentalmente dedicados a la pintura, la escultura o cualquier otra disciplina artística fuesen cada vez más frecuentes y destacadas.

El espacio con que daba inicio la exposición estaba dedicado al *art nouveau*, movimiento clave para entender el nuevo papel que iba a desempeñar la joyería en el siglo XX. De hecho, gracias a los joyeros del *art nouveau* el principal valor de las joyas ya no sería tanto el de las gemas y metales preciosos con que estuviesen hechas sino su diseño, es decir, la creatividad de su autor. En este periodo sobresalen

1 En este sentido resulta especialmente destacable el papel de los escultores, pues el hecho de que en su actividad artística principal estén acostumbrados a trabajar con determinados materiales y en piezas tridimensionales les acerca de una forma mucho más directa a la joyería. Véase M. DOÑATE, "Joyas de escultores", en VV. AA., *Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia*. Catálogo de exposición, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 2010, pp. 174-217.

las joyas realizadas por René Lalique, máximo exponente en la joyería de dicho movimiento y pieza clave para entender lo que sería el desarrollo de la joyería artística en el futuro. Sus creaciones fantásticas, en las que utiliza materiales poco habituales en lo que había sido la joyería tradicional, fueron adquiridas ya en su época tanto por museos europeos como por notables coleccionistas. Algunas creaciones suyas conformaron lo más sobresaliente de ese primer espacio expositivo. Junto a ellas también se presentaron varias joyas del más destacado representante de la joyería *art nouveau* en España, el catalán Lluís Masriera, de quien el MNAC ya exhibía en su colección permanente un importante grupo de piezas[2].

No obstante, la parte central de la exposición lo conformaron las joyas concebidas por artistas no joyeros. Fue este el caso de los vinculados al *art nouveau* como Hector Guimard o Manolo Hugué, pero sobre todo de los relacionados con los más diversos movimientos de vanguardia, caso de Herich Heckel, Pablo Gargallo, Julio González, Alexander Calder, Henri Laurens, Hans Arp, Pablo Picasso, Georges Braque o Salvador Dalí. En este segundo espacio se mostraron las joyas diseñadas por estos artistas en relación con piezas representativas de la disciplina artística en la que más destacaban, ya fuese la pintura, la escultura, la fotografía u otro tipo de creaciones.

En el tercer y último espacio de la exposición se abordó la relación entre el cuerpo y la joya a través de la muestra de una interesante selección de trajes, cedidos en su mayoría por el Museo del Traje de Madrid, así como de una serie de fotografías propias de las revistas de moda de la época, es decir, el periodo de entreguerras, algunas de ellas realizadas por destacados artistas como Man Ray o Edward Steichen.

De Picasso a Jeff Koons. El artista como joyero

Como si de la continuación de *Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia* se tratase, el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) celebró del 4 de diciembre de 2012 al 17 de febrero de 2013 otra gran exposición sobre joyas realizadas por artistas[3]. En esta ocasión el punto de partida, y también el nexo de unión temporal con la exposición de Barcelona, serían las realizaciones más maduras de algunos de los principales artistas vinculados a las vanguardias del primer tercio del XX, llegando ahora hasta los más destacados creadores de nuestros días. Entre los primeros sobresalen nombres como los de Pablo Picasso, Georges Braque, Alexander Calder, Gino Severini, Giorgio de Chirico, Jean Cocteau, André Derain, Max Ernst, Man Ray, Fernand Léger, Alberto Giacometti, Julio González o Jacques Lipchitz. Entre los segundos, los de Miquel Barceló, Keith Haring, Miquel Navarro, Jaume Plensa,

2 Véase D. GIRALT-MIRACLE, "Artistas joyeros del Art Nouveau", en VV. AA., *Joyas de artista*… ob. cit., pp. 48-75.

3 Sobre esta exposición no se editó catálogo en español, pero sí que existe catálogo en inglés editado con motivo de dicha exposición en Nueva York, celebrada un año antes que en Valencia. Véase D. VENET (ed.), *From Picasso to Jeff Koons: The Artist as Jeweler*. Catálogo de exposición, Skira. New York, 2011.

Frank Stella o Jeff Koons. Y entre los unos y los otros completan la imponente nómina artistas como Robert Rauschenberg, Roberto Matta, Roy Lichtenstein, Louise Bourgeois o Fausto Melotti, entre otros.

De Picasso a Jeff Koons. El artista como joyero, al igual que su antecesora celebrada en el MNAC, fue una exposición que giraba en torno a una idea central: la definitiva supresión de las barreras existentes entre las consideradas antaño como artes mayores y las menores, lo que hizo que arquitectos, pintores, escultores o fotógrafos que no eran joyeros de profesión se atreviesen a crear joyas como auténticas obras de arte. La ejecución material de dichas joyas recaía, en la mayor parte de los casos, en joyeros o talleres especializados que convertían en objeto real el diseño previo realizado con total detalle por el artista. Ejemplo paradigmático sería el de las joyas materializadas por Alemany y Ertman sobre los diseños de Dalí[4]. No obstante, en otras ocasiones eran los propios artistas los que las realizaban directamente, caso de Calder o Julio González[5]. Pero ya fuese de una forma o de otra, los artistas que trasladaban su creatividad al campo de la joyería tenían como común denominador el explorar en dicha disciplina otros campos más allá de la función convencional que históricamente había tenido la joya como mero adorno o símbolo de estatus social, dando como resultado unas piezas artísticas de pequeño formato directamente ligadas a las consecuciones plásticas que esos mismos artistas perseguían y alcanzaban en sus obras mayores.

La muestra valenciana estaba integrada por más de 220 joyas procedentes, en su gran mayoría, de la colección privada de Diane Venet, a su vez comisaria de la exposición. Entre las piezas más curiosas presentes en ella cabe destacar la única joya que diseñó el lituano Jacques Lipchitz, una pulsera de coral y plata con forma similar a la de un ábaco, o el brazalete que evoca la pulsera de un esclavo realizado por el futurista italiano Gino Severini. También sobresalía un collar realizado por Julio González y que hoy pertenece a la colección del IVAM, o la famosa máscara *Optic Topic* realizada por Gian Carlo Montebello según el diseño de Man Ray. No obstante, entre los artistas con mayor número de joyas presentes en la exposición habría que destacar a Calder, Picasso y Dalí.

Una colección, que como la propia Diane Venet explicaba, ha sido el resultado, en buena medida, de su relación de amistad con numerosos artistas, principalmente labradas a través de su esposo, el escultor Bemar Venet, pero también de su entusiasta labor de investigadora obstinada en seguir la pista a las piezas más originales y extraordinarias hasta lograr hacerse con ellas.

---

4 Es extensa la bibliografía existente, aunque en su mayoría compuesta por artículos de revista y capítulos de libro, sobre la labor de Dalí como diseñador de joyas, de ahí que sea digna de ser destacada la contribución que a su estudio supone la siguiente publicación monográfica: M. AGUER TEIXIDOR (ed.), *Dalí. Jewels/Joyas. The collection of the Gala-Salvador Dalí Foundation/la collección de la Fundación Gala-Salvador Dalí*. Figueres, 2001.

5 Véase J.R. ESCRIVÁ (coord.), *Julio González en la Colección del IVAM. Orfebrería y joyas*. Catálogo de Exposición, IVAM. Valencia, 2004.

El arte de Cartier

El Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid realizó una ambiciosa exposición sobre la evolución artística de Cartier desde su fundación a mediados del XIX hasta nuestros días[6]. La muestra tuvo lugar del 24 de octubre de 2012 al 17 de febrero de 2013, coincidiendo con la celebrada sobre joyas de artistas en el IVAM. Fue comisariada por Guillermo Solana, Paula Luengo y Jorge Varela, llevó por título *El arte de Cartier* y estuvo integrada por más de 420 piezas, procedentes en su inmensa mayoría de la Colección Cartier.

La muestra del museo madrileño se vio enriquecida gracias al extraordinario archivo histórico que Cartier ha conservado durante décadas como parte fundamental de su colección. Dicho archivo está formado por numerosos bocetos, dibujos y acuarelas que ofrecen una información de excepción para entender la colección Cartier en todo su sentido y extensión, explicando con rigor cuándo, cómo, para quién y por qué fueron creadas muchas de las piezas que la integran.

El diseñador Jorge Varela fue el encargado de concebir el espectacular montaje con el que se exhibieron las magníficas piezas que integraban la exposición. Para ello hizo que en cada una de las salas que la componían, junto a las piezas expuestas, se proyectaran elocuentes imágenes de sus correspondientes bocetos y dibujos, así como fotografías de los personajes que las lucieron[7].

Algunas de las joyas expuestas se presentaban por primera vez al público. Este era el caso del collar de rubíes y diamantes que regaló el productor de cine Mike Todd a Elizabeth Taylor. Tampoco se había expuesto jamás un broche con forma de flamenco de un radiante plumaje multicolor compuesto de diamantes, zafiros, rubíes y esmeraldas, una de las numerosas joyas que Cartier realizó para la duquesa de Windsor. Igualmente, otras piezas emblemáticas de Cartier fueron expuestas gracias a algunos préstamos de destacadas casas reales europeas, caso de la diadema estilo Guirnalda perteneciente a la Familia Real Española, espectacular joya que Alfonso XIII regaló a su esposa Victoria Eugenia en 1920, o de las joyas Cartier con que el príncipe Rainiero de Mónaco obsequió a la princesa Gracia con motivo de su boda en 1956, excepcionales piezas que son propiedad del Palacio de Mónaco.

La primera sección de la muestra estaba dividida en dos partes. En la primera se presentaron joyas de la segunda mitad del siglo XIX, dentro del denominado estilo Luis XVI o Guirnalda que Cartier revolucionó con la introducción de un metal nuevo en el mundo de la joyería como era el platino. En la segunda se mostró una completa selección de tiaras o diademas, fundamentalmente realizadas en las primeras décadas del XX, siendo en su mayoría encargos de la alta aristocracia y realizadas con platino y piedras preciosas[8].

---

6 Subrayando esa condición de estilo que ha marcado el desarrollo creativo de esta firma véase G. SOLANA, "Cartier y las fuentes del estilo", en VV. AA., *El arte de Cartier*. Catálogo de exposición, Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2012, pp. XVII-XXV.

7 Véase J. VARELA, "En busca de un concepto" en VV. AA., *El arte de Cartier* ob. cit., pp. XLVII-XLIX.

8 Véase C. SALAS GONZÁLEZ, "Cartier y Van Cleef: diademas reales del siglo XX", en J. RIVAS

El siguiente ámbito de la exposición estuvo dedicado a otras joyas también elaboradas en el primer tercio del XX, pero marcadas ahora por novedosos diseños basados en líneas geométricas y formas abstractas. En esos mismos años se habían desarrollado nuevas formas de tallado de las piedras como la brillante, trapezoidal, cuadrada o triangular que se sumaban a la *baguette*, creada con anterioridad, y que encajaban a la perfección con las líneas geométricas que marcarían el estilo reinante desde la década de los veinte: el *art déco*. Y continuando en esa misma sección expositiva fueron también expuestas numerosas piezas inspiradas en culturas exóticas como la egipcia, la persa, la india, o las de Extremo Oriente, que se fusionaban con gran acierto con las líneas geométricas imperantes en la moda de aquellos años.

Otro bloque expositivo estuvo protagonizado por esa nueva élite rica, culta y atrevida, formada por las familias aristocráticas europeas y las grandes fortunas americanas, de la que procedían los más importantes clientes de la firma a partir de las décadas centrales del siglo. Entre ellos destacarían la duquesa de Windsor, Daisy Fellowes, Mona Bismarck, Millicen Rogers o Gloria Guiness, pero también famosas actrices como Grace Kelly, Elisabeth Taylor o María Félix[9].

La exposición se cerraba con una nutrida muestra de la formidable colección de relojes diseñados por Cartier desde sus inicios, así como con una selección de espectaculares piezas inspiradas en la flora y, sobre todo, la fauna, pudiendo admirar joyas con forma de pájaros, mariposas, tortugas, libélulas y, por encima de todas ellas, las famosas creaciones inspiradas en felinos.

Bulgari y Roma

Tras el gran éxito que supuso la exposición *El arte de Cartier*, el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid quiso volver a dar protagonismo a la joyería, y en concreto a la evolución estilística de una gran firma, con otra magna exposición celebrada entre el 30 de noviembre 2016 y el 26 de febrero de 2017. La muestra llevó por título *Bulgari y Roma* y fue comisariada por la italiana Lucia Boscaini.

En 2009, coincidiendo con la celebración de su 125 aniversario, Bulgari comenzó la organización de diversas exposiciones retrospectivas que han llevado sus creaciones por ciudades como Roma, París, Pekín o Tokio, aunque ha sido en Madrid donde por primera vez la muestra ha tenido como eje principal la estrecha vinculación de sus diseños con el arte y la arquitectura de Roma. Y es que la prestigiosa firma romana, desde que fuera fundada en 1884, siempre ha tenido a la milenaria ciudad que la vio nacer como principal fuente de inspiración para sus creaciones. Construcciones imperiales como el Coliseo o el Panteón, la grandeza elíptica de la plaza de San Pedro, la sinuosa escalinata de la plaza de España o las fuentes y monumentos de la plaza Navona, entre otros muchos lugares emblemáticos de Roma, han servido

CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 533-540.

9 Sobre las colecciones de alta joyería de algunas de las principales actrices de la historia del cine véase C. SALAS GONZÁLEZ, "El brillo de las estrellas. Actrices y joyas en el Hollywood dorado", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014.* Murcia, 2014, pp. 515-523.

a Bulgari de referencia estética durante décadas para confeccionar collares, pulseras, pendientes o broches, en definitiva, magníficas joyas realizadas con los más nobles metales y las mejores piedras preciosas.

La muestra madrileña reunió más de 140 piezas procedentes, en su mayor parte, de la Colección Heritage de Bulgari, pero también de algunas colecciones privadas, como la de la propia Baronesa Thyssen. Junto a las deslumbrantes joyas, auténticas protagonistas de la exposición, también se exhibieron pinturas, dibujos, esculturas y fotografías de diversos artistas que han inmortalizado la ciudad de Roma en su obra. Estas obras procedían del Museo de Roma, de la Galería Borghese, de los Museos Capitolinos y de las colecciones del Banco Intesa San Paolo y del Círculo de la Caza.

Otro aspecto especialmente destacable de la exposición fue el de presentar un montaje tan poderosamente atractivo como de la exposición de Cartier celebrada en aquel mismo espacio tres años antes. Destacaron las proyecciones que acompañaban a las piezas y los elementos interactivos que ayudaban al espectador a hacerse una idea más exacta y completa de aquello que estaba viendo. Esto hizo posible que, pese a que el número de joyas expuestas fuese significativamente inferior al de la exposición de Cartier, el resultado expositivo final terminase siendo igualmente deslumbrante.

El recorrido por los principales referentes romanos para las joyas creadas por Bulgari a lo largo de su historia daba comienzo con un monumento con más de dos mil años de antigüedad: el Coliseo. Y es que su inconfundible forma ovalada acabó convirtiéndose en una de las señas de identidad de Bulgari. Así se aprecia en una pulsera de 1934 que combina diamantes con rubíes. Se trata de una joya que mantiene el estilo geométrico afín al *art déco* predominante en las primeras décadas del siglo XX, pero que muestra ya el uso de la talla cabujón que confiere a la piedra una forma redondeada[10]. La elíptica fue también una de las formas predilectas de los grandes arquitectos del Barroco italiano para otorgar movimiento a construcciones y espacios urbanos. La plaza de San Pedro con su inmensa columnata, obra de Bernini en pleno siglo XVII, dio origen a una fascinante serie de broches en la década de 1930, todavía de influencia *art déco* pero con piedras redondeadas que realzaban su diseño arquitectónico. Y más tarde, en los años setenta y ochenta, la firma volvió a emplear el óvalo en piezas realizadas en oro combinado con diversas piedras preciosas[11].

Seguía el recorrido expositivo con nuevos elementos de aquella Roma entendida como fuente inagotable de inspiración para los diseñadores de Bulgari en sus distintas épocas. Así, por ejemplo, un anillo de platino con diamantes y perlas naturales, una gris y otra blanca, realizado en 1963, recrea el perfil de las iglesias gemelas de la plaza del Popolo. De la misma manera que un original collar convertible en broche,

10 Véase L. BOSCAINI (ed.), *Bulgari y Roma*. Catálogo de exposición, Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2016, pp. 72-85.

11 Ibídem, pp. 86-95.

realizado en 1955 en oro y platino con tres filas de rubíes y un lazo de diamantes, hace referencia el conocido Tridente: tres calles principales que se surgen de la plaza del Popolo y que se abren en abanico a la ciudad. Ambas piezas han de contarse entre las más sobresalientes de la exposición[12].

La plaza Navona, otro de los espacios más emblemáticos de Roma, también fue motivo de inspiración directa para una pieza tan extraordinaria como un broche de 1934 que adopta la forma alargada de la plaza y en el que destacan tres diamantes de grandes dimensiones, con una disposición similar a las famosas fuentes que adornan la plaza, siendo la que ocupa el espacio central la de los Cuatro Ríos, diseñada por Bernini[13]. Y fue también este artista, máximo exponente del Barroco romano, quien propuso un diseño cóncavo y convexo para la escalinata de la plaza de España, aunque el proyecto final lo terminaría llevando a cabo más adelante otro arquitecto. El juego de líneas curvas de esta famosa escalera, restaurada hace poco, gracias precisamente al patrocinio de Bulgari, inspiró la creación en 1938 de un collar de platino y diamantes que puede transformarse en dos pulseras, dos broches alargados y otros dos más pequeños, ejemplo de joyería convertible, recurso muy empleado por las grandes firmas en aquella década. Y ya en 2016, una nueva joya de Bulgari ha recogido la inspiración de tan emblemática escalinata: un collar de oro con esmeraldas, rubíes, zafiros y diamantes que evocan las flores que lucen en ella cada primavera. Ambas piezas inspiradas en la plaza de España han de contarse entre las más espectaculares de la muestra[14].

Otra emblemática construcción de la Roma antigua que ha servido de inspiración a los diseñadores de Bulgari es el puente de Sant'Angelo. Lo mandó construir el emperador Adriano para unir el Campo de Marte con su mausoleo, convertido posteriormente en prisión, y hoy conocido como el castillo de Sant'Angelo. En el siglo XVII Bernini realizó las figuras de ángeles que adornan el puente, esculturas que inspiraron un diseño de Bulgari en 1938: unos pendientes elaborados con platino y diamantes. También la curiosa forma pentagonal del mencionado castillo se recrea en un espectacular collar de 1991, en el que destacan la llamativa combinación de colores y el uso creativo de las piedras preciosas[15].

También la forma octogonal está presente en numerosos monumentos romanos, sobre todo en los artesonados de varios palacios barrocos. Fue esta la forma que Bulgari empleó para realizar una serie de grandes colgantes en la década de los setenta. Dichas piezas solían incorporar una gran gema central, pudiéndose lucir de forma independiente como broches o junto a collares de largas cadenas. Un ejemplo de estas joyas que se pudo ver en la exposición de Madrid es el collar de platino con zafiros y diamantes que el actor Richard Burton regaló en 1972 a su esposa, la actriz Elizabeth Taylor[16].

---

12 Ibídem, pp. 96-101; 108-111.

13 Ibídem, pp. 174-179.

14 Ibídem, pp. 112-121.

15 Ibídem, pp. 124-133.

16 Un análisis de otras destacadas joyas que formaron parte de la formidable colección de la actriz puede verse en C. SALAS GONZÁLEZ, "El brillo…" ob. cit., pp. 521-523.

Igualmente, la decoración de casetones de la espectacular cúpula del Panteón sirvió de referencia para inspirar varias joyas de Bulgari. Es el caso de un collar de oro y diamantes en talla *baguette* realizado en 1992[17]. De la misma manera que el uso de un patrón concéntrico en varios colores en una serie de broches de finales de los ochenta representaba parte de la llamativa simetría del templo de Venus y Roma, mandado construir por el emperador Adriano.

También los jeroglíficos que decoran los obeliscos de origen egipcio erigidos en Roma han inspirado el diseño de varios collares de Bulgari en las últimas décadas. De igual forma que otras joyas, sobre todo collares y brazaletes, en los que se entremezclan piedras preciosas de diversos colores y tamaños, recrean la curiosa disposición de piedras de distintas formas y medidas con las que los antiguos romanos construían las calzadas. De ambos tipos de piezas se pudieron observar notables ejemplos en la exposición[18]. Por último, dos magníficos broches de platino, rubíes y diamantes que pertenecieron a la célebre actriz Anna Magnani, realizados en 1955 y que recrean la gigantesca estrella que decora el pavimento de la plaza del Campidoglio, han de contarse entre las piezas más destacables que cerraban una exposición fascinante de la que también habían formado parte espectaculares joyas inspiradas en otros monumentos romanos como la Columna Trajana, la piña de Agripa situada en el Vaticano o las majestuosas fuentes que salpican la ciudad, así como otras que incorporaban monedas de la Roma antigua, pero también griegas, bizantinas o incluso inglesas.

17 Véase L. BOSCAINI (ed.), ob. cit., pp. 184-185.
18 Ibídem, pp. 102-107; 224-235.

El ajuar de plata litúrgica de las Comendadoras de Santiago de Granada: catálogo provisional

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA
Universidad Complutense de Madrid

El Real Monasterio de la Madre de Dios de la Espada, perteneciente a las Comendadoras de la Orden de Santiago, fue la primera fundación conventual de carácter femenino creada en la ciudad de Granada tras la conquista cristiana de 1492. Se llevó a efecto el 23 de junio de 1501, gracias a la especial protección brindada por fray Hernando de Talavera (h. 1428-1507), confesor de la reina Isabel y primer arzobispo de Granada; de hecho, el monasterio se erigió sobre un conjunto de viviendas y terrenos que habían sido de su propiedad y entre las primeras monjas de la comunidad se encontrarían la hermana y dos sobrinas del Arzobispo. La génesis de esta fundación santiaguista se comprende mejor el marco de la política de recristianización a gran escala impulsada por los Reyes Católicos en la antigua ciudad nazarí. Situado en el populoso barrio del Realejo, el monasterio se constituyó para una comunidad de hasta treinta monjas de la Orden, además de acoger a doncellas y viudas de esta institución o de otros miembros de la nobleza.

Durante más de cinco siglos, las Comendadoras de Santiago han atesorado un rico acervo cultural, a pesar del lento e irremisible declinar que la Orden ha experimentado desde el siglo XIX. En la actualidad, este legado material, inmaterial y espiritual viene a sumarse de modo silente -es aún muy poco conocido- al patrimonio cultural granadino. Entre los bienes histórico-artísticos conservados, hemos podido inventariar unas 120 pinturas y unas 70 obras escultóricas[1]. Varias de estas

1 Remitimos a sendos trabajos que, recientemente, hemos publicado sobre el patrimonio histórico-artístico de este monasterio: J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, "*Intra clausum*: El patrimonio

piezas de escultura, por tratarse de imágenes para la devoción pública, están ricamente alhajadas con objetos de orfebrería, platería y tejidos ricos. Tal es el caso de la imagen titular del monasterio, que preside el retablo mayor de su iglesia, obra que datamos a comienzos del siglo XVIII[2]. Otras tallas presentes en diferentes altares de la iglesia, como la figura de *Santiago matamoros* (atribuido a Torcuato Ruiz del Peral, mediados del siglo XVIII), *San José y el Niño Jesús* (atribuido a Torcuato Ruiz del Peral), la *Virgen de la Soledad* (¿círculo o seguidor de José de Mora?, siglo XVIII) o el grupo escultórico de la *Oración de Nuestro Señor en el Huerto* (Domingo Sánchez Mesa, 1944), presentan coronas, nimbos, potencias, lunas, varas, cruces, clavos, espadas y otros objetos argénteos de diversas épocas y entidad. En la clausura también custodian otras imágenes igualmente alhajadas (un buen número de piezas, más o menos menudas, de la Virgen, el Niño, San José, San Agustín, Santa Teresa, el Niño Jesús o Cristo crucificado con adornos diversos de plata). Existe constancia documental de más esculturas con adornos de plata que, al parecer, no se han conservado[3].

El presente trabajo se ocupa, sin embargo, de aquellas piezas de platería destinadas a la liturgia que las religiosas conservan en la clausura, obviando, por tanto, las alhajas destinadas al adorno de las imágenes y otras custodiadas en la iglesia (lámparas, candeleros…) y en la sacristía. Es un reducido conjunto de 25 piezas, la mayoría inéditas, aunque no descartamos que se conserve alguna más. Por el momento sólo podemos dar a conocer su existencia, elaborando un catálogo provisional a la espera de poder consultar el archivo del monasterio en busca de algún dato documental más que arroje mayor información sobre cada uno de los objetos. A continuación, estudiamos las piezas de la Edad Moderna de una manera más exhaustiva -en formato ficha-[4], mientras que las obras realizadas durante los siglos XIX y XX serán referidas más brevemente al final del texto.

artístico de las Comendadoras de Santiago en Granada". *Entre Ríos. Revista de Arte y Letras* nº 21-22 (2014), pp. 114-121; "La iglesia monacal de la Madre de Dios de Granada. Arte y ornamentación barrocos", en M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. Córdoba, 2015, pp. 472-487.

2 Es muy probable que los adornos que lucen actualmente la Virgen y el Niño sean los que se describen en la visita realizada al monasterio en 1770; J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, "La iglesia monacal…" ob. cit., p. 480, nota 17.

3 Adornos para una *Virgen de los Reyes*, un *San Juan Bautista* y un *San Juan Evangelista*; J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, "La iglesia monacal…" ob. cit., p. 484. La primera pudiera ser la que se conserva en el coro bajo, con sendas coronas (de la Virgen y el Niño), cetro, orbe con cruz y varias joyas.

4 La ficha de cada una de las piezas responde a un modelo común, en el que se han consignado de manera sistemática los siguientes datos: *Signatura*. Letra P (Platería) seguida de guion con la numeración correlativa del catálogo completo, en orden aleatorio; cuando se trate de un juego de piezas, seguirá una letra en minúscula por orden alfabético, una por cada objeto. *Nombre tipológico del objeto*. *Autoría*. *Fecha*. *Material y técnica*. Citamos las diferentes técnicas que observamos en su manufactura. *Medidas*. Convencionalmente: alto x ancho x profundo. Sin embargo, a veces se han tomado otras medidas distintas, en función de cada tipología; en estos casos se especificará de qué partes se trata. *Marcas e inscripciones*. *Estado de conservación*. *Bibliografía* (Bibl.). *Análisis descriptivo y comentario de la pieza*.

P-1. Portapaz (lám. 1)[5]

Anónimo castellano. - Finales del siglo XV-primera mitad del siglo XVI. - Marfil tallado con restos dorados y plata fundida, moldeada, relevada y cincelada. - Plaqueta de marfil: 10,3 x 7,3 cm. / Portapaz: 17,5 x 11 cm. - Inscripción poco legible en letra cursiva: "Midres de devs" (*sic*: ¿Madre(s) de Deus?), en la base. - Estado de conservación: regular (pérdida del dorado en la placa de marfil y abolladuras en el marco). - Bibl.: GILA MEDINA, 2008: 109-111; SÁNCHEZ RIVERA, 2013: 207-209.

En nuestra opinión, este pequeño portapaz de plata con marco de diseño arquitectónico se concibió, seguramente, para reutilizar una plaqueta de eboraria anterior, que, acaso, decorase otro tipo de objeto, tal vez un cofrecillo u otro mueble, según parecen indicar los agujeros de la placa y la propia composición de la pieza.

Sobre el marfil se talló una *Natividad* en miniatura. En primer término, la Virgen y San José aparecen arrodillados y orantes ante el Niño, que yace, sobre el manto de María, en el suelo; también, entre aquellos, se distinguen a la mula y el buey. La figura de la Virgen queda enmarcada, más allá, por la precaria arquitectura del establo, que aparece coronada por dos ángeles adoradores. Por detrás de San José aparecen tres pastores en actitud adoradora y un sucinto paisaje con pequeñas construcciones. Encierra la escena un marco formado por sendas columnillas entorchadas y arquillos góticos decorados con gabletes, crestería y tres figurillas; en el borde del rectángulo, una pequeña moldura incisa con decoración de sogueado. Se observan restos de pan de oro en los intersticios de las figuras, por lo que su aspecto original sería más rico que el que luce actualmente. Sus características formales nos llevan a fechar esta placa a fines del siglo XV, y situarla en la órbita del gótico hispano-flamenco. Los recursos compositivos y decorativos que ofrece este relieve son representativos de aquella corriente artística, aunque su calidad técnica es bastante ramplona. Es probable que su fuente iconográfica fuera en alguna xilografía o miniatura de la época, más que una obra pictórica o escultórica de mayor entidad. Añadiremos que, además de las obvias referencias evangélicas y apócrifas, la inspiración literaria de la escena se ha de hallar en las *Revelaciones* de Santa Brígida, cuya visión del Nacimiento del Señor tuvo una enorme repercusión en el arte del siglo XV.

Por otra parte, hemos de analizar el marco argénteo que soporta la placa de marfil, a la manera de un retablo en miniatura. Frontalmente, se compone de tres elementos derivados del léxico arquitectónico: un pie en forma de basamento retranqueado; el marco propiamente dicho, compuesto por perfiles de crestería (lises y florones de tornapuntas) y hojas recortadas que abrazan la plaqueta de marfil; y el remate en forma de frontón triangular, decorado con un querubín y rematado por la crestería mencionada. Se ha de sumar el asa posterior con molduras y en forma de *S* que, como

---

5 Se ha mostrado públicamente en tres exposiciones en los últimos años, la última en 2013. Reproducimos, con alguna adicción, el texto explicativo que redactamos para el catálogo de la misma; Catálogo de la exposición: *"Aquende et allende". Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*. Granada, 2014, pp. 207-209. Veáse también el catálogo de L. GILA MEDINA, *Fray Hernando de Talavera. V Centenario, 1507-2007*. Granada, 2008, pp. 109-111.

es habitual, a su vez sirve de apoyo a la pieza. Según se ha dicho, consideramos este aderezo algo posterior a la placa de eboraria, datándolo en torno a la primera mitad del Quinientos. La ausencia de marcas dificulta su catalogación; no obstante, el interior del pie presenta una burda inscripción incisa de dudosa lectura, que parece antigua -tal vez del siglo XVI- y quizá refiera la comunidad propietaria del objeto.



LÁMINA 1. *ANÓNIMO CASTELLANO. Portapaz (h. 1490-1540). Monasterio de las Comendadoras de Santiago, Granada.*

A pesar de su modestia, esta pieza se ha de valorar especialmente por ser uno de los objetos más antiguos que poseen las Comendadoras de Santiago de Granada, pues se hubo de realizar -o aderezar como portapaz- en fechas cercanas a la fundación de su monasterio (1501). De hecho, se ha expuesto en alguna ocasión vinculándola, por razones cronológicas y estilísticas, a otras piezas donadas a las religiosas por fray Hernando de Talavera, benefactor y figura clave de su fundación[6]. Sea como fuere, la combinación de ciertos elementos decorativos tardogóticos (crestería, placa de marfil) y de una estructura arquitectónica *a lo romano* nos indicaría que es obra de las primeras décadas del siglo XVI, en la que aún aparecen hibridaciones y muestras de cierta indefinición estilística[7].

P-2. Cáliz (lám. 2)

Anónimo andaluz: Córdoba (?). - Primer tercio del siglo XVII. - Plata sobredorada, torneada, fundida, grabada y picada de lustre; esmaltes en *champlevé* de colores verde y azul. - Altura: 30,2 cm.; boca de 9,5 cm. de diámetro; pie de 16,4 cm. de diámetro. - Estado de conservación: bueno, salvo pérdida de algunos esmaltes y pequeños golpes.

Copa acampanada ligeramente abierta, con subcopa decorada con costillas y espejos, en cuatro grupos (en el centro, costilla de caras rectas, espejo oval y dos espejos circulares, todos esmaltados, y costillas en forma de gallón flanqueando, unidas horizontalmente a la costilla central por una faja), con espejos alargados de esmaltes entre cada uno de aquellos. Astil troncocónico entre molduras, con nudo en forma de jarrón con toro y cuerpo cilíndrico por debajo, también con toro. Se repite la decoración de costillas y espejos (ovales y circulares) esmaltados en verde y azul -como el resto-, dispuestos ordenadamente; todos los motivos en relieve están remarcados mediante cincel o picado de lustre con motivos menudos en forma de flor. Pie circular escalonado con zona cilíndrica, otra de perfil convexo y peana cilíndrica. Se alternan en él esmaltes en espejos de forma circular (4) con otros en forma triangular (4), sobresalientes en punta[8]; se enmarcan, de nuevo, con la misma técnica de grabado y picado de lustre. Las piezas esmaltadas de este cáliz ofrecen elaborados diseños de flores, hojas y tallos estilizados y tornapuntas en C.

---

6 *Vid*. Catálogo de la exposición: *Fray Hernando de Talavera. V Centenario (1507-2007)*. Granada, 2008, pp. 109-111.

7 Una pieza de este tipo que muestra un paso más en la evolución hacia el lenguaje renacentista, aunque todavía tenga remate de crestería, la hallamos en el llamado portapaz del obispo Fernández de Villalán, de la catedral de Almería; J. RIVAS CARMONA, "La arquitectura de la platería", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 471 y 473, lám. 1. Otros portapaces del ámbito granadino realizados por el mismo tiempo en: M. CAPEL MARGARITO, *Orfebrería religiosa de Granada*. Tomo II. Granada, 1983, pp. 136-137, 140, 324-325, figs. 260 y 264.

8 Estas puntas singularizan la pieza. Encontramos elementos similares aplicados también, con gran coherencia, en estructuras arquitectónicas, como las enjutas de un arco; *cfr*. custodia procesional de Santaella (Córdoba), estudiada en M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Catálogo de la exposición. Córdoba, 1993, pp. 146-147, nº cat. 153.

Este cáliz se corresponde a un tipo castellano bien conocido, configurado definitivamente durante el reinado de Felipe III, y que irradiaría a diferentes lugares peninsulares a lo largo de todo el siglo XVII, con cierta evolución en sus formas[9]. En Andalucía se encuentran no pocos ejemplares de este tipo, con algunas variantes, como el caso que nos ocupa. A la estructura codificada se sobreponen de manera ordenada los elementos decorativos -fundamentalmente, los esmaltes- que, por profusión y su relieve, adquieren un especial protagonismo, sin romper con el predominio de lo estructural, rasgo característico de las obras peninsulares de este momento. Hubo de ser pieza costosa, a juzgar por su decoración.

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Victoria de Osuna (Sevilla) existe una pieza muy similar que ha sido atribuida por Antonio Morón Carmona al platero cordobés Pedro Sánchez de Luque (1567-1640), comparándola con tres cálices de características semejantes (parroquias de los municipios cordobeses de Bujalance, Pedroche y Montemayor, el último con marcas del referido artífice)[10]. A nuestro juicio, la obra de las Comendadoras de Granada y la de Osuna fueron realizadas por el mismo artífice, fuera o no Sánchez de Luque. Ambas presentan una estructura casi idéntica, salvo en la parte inferior del astil -más sencillo en el ejemplar sevillano-, y, asimismo, los motivos decorativos son exactamente iguales (costillas o gallones, diversos espejos esmaltados y sus diseños correspondientes del interior, además del picado de lustre).

P-3. Ostensorio (lám. 2)

Anónimo andaluz: Granada (?). - Último tercio del siglo XVII. - Bronce dorado, torneado, fundido, grabado y picado de lustre; espejos de plata en su color con esmaltes de color verde, azul y ámbar; alma de madera en el pie. - Altura: 100 cm.; sol de 47,5 cm. de altura (con la cruz de remate) y sol interior de 20 cm. de diámetro; pie de 38 x 28 cm. - Estado de conservación: regular (presenta partes frotadas y rayadas, pérdida de algunas piezas y óxido en algunos intersticios).

Custodia u ostensorio de sol con doble viril. El exterior, con marco circular adornado por cinco espejos esmaltados y una cabeza de querubín por cada frente, picado de lustre y cerco de rayos rectos (18) y flameantes (18), alternos y de igual longitud; remate en forma de cruz latina de brazos en diedro y extremos en bola, sobre pedestal moldurado en forma de jarrón. El viril interior presenta, de nuevo,

9 Sobre este asunto, resultan imprescindibles los trabajos del profesor Cruz Valdovinos, que ha explicado numerosas ocasiones. Por ejemplo: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "De las platerías castellanas a la platería cortesana". *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XI-XII (1983), pp. 5-20; "Platería", en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1994 (3ª edición), pp. 112-113.

10 A. MORÓN CARMONA, "El ajuar de platería de la parroquia de Nuestra Señora de la Victoria de Osuna", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia, 2015, pp. 341-343, lám. 1. El cáliz de Bujalance, también atribuido a Sánchez de Luque por Ramírez de Arellano, ofrece una copa similar a la de la pieza que nos ocupa, pero el resto tiene notables variaciones; figura en el catálogo de M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 79, nº cat. 81.

un cerco que alterna los rayos rectos y los flameantes (26 de cada tipo). Largo astil troncocónico con espejos ovales alargados entre molduras y picado de lustre, sobre taza con asillas curvas que se prolongan por toda la pieza; nudo cilíndrico de amplio desarrollo entre molduras, con cúpula decorada con costillas y toro, de nuevo todo con espejos esmaltados de forma oval, picado de lustre y asillas. Gollete cilíndrico sobre toro, ambos con asillas, esmaltes y picado de lustre. Pie escalonado de doble perfil convexo, con cuatro realces en los ejes principales y peana rectangular con ensanches curvilíneos sobre patas de garra de león en las esquinas; además de los esmaltes y el picado de lustre, aparecen cuatro cabezas de querubes sobrepuestas en el escalón inferior.

Presenta una rica decoración que singulariza y anima las superficies de la pieza. Los numerosos espejos de plata y esmaltes, además de algunos elementos sobrepuestos en relieve (cabezas de querubines, garras de león en las patas), otorgan mayor entidad volumétrica a cada una de las partes. Todos estos motivos aparecen remarcados con una abundante decoración, un tanto repetitiva, mediante grabado y picado de lustre, con diseños vegetales de formas curvas. A ello se unen las costillas de perfiles curvos -a modo de tornapuntas- que recorren verticalmente el astil siguiendo el corte sagital y transversal del objeto, elementos que enriquecen el diseño final. La estructura es armónica, proporcionada, y los elementos decorativos se disponen ordenadamente, como es habitual en las producciones hispánicas de la época.

Como el cáliz anterior (P-2), es obra característica del siglo XVII, dentro de lo que se ha dado en llamar "piezas de vástago". El tipo estructural y decorativo que ofrece es relativamente frecuente en el área granadina, tipo que experimentó cierta evolución, desde ejemplares de raigambre manierista con nudo arquitectónico (p. ej., iglesia parroquial de Salobreña, Granada[11]; iglesia parroquial de Espejo, Córdoba[12]) hacia estructuras elaboradas con cuerpos y molduras[13]. Incluso, otro tipo piezas, como una cruz de altar de la parroquia de San Sebastián de Espiel (Córdoba), presentan elementos decorativos y características materiales muy similares[14]. Por su estructura y, sobre todo, por ciertos detalles de su ornamentación[15], la consideramos obra del último tercio del siglo XVII posiblemente elaborada en Granada[16].

11 *Cfr*. M.P. BERTOS HERRERA, *Los escultores de la plata y el oro*. Granada, 1991, p. 80, lám. XXVI.

12 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 175, nº cat. 191.

13 *Vid. infra*, notas 14 y 16.

14 Sólo conocemos esta pieza a través de la publicación de M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 39, nº cat. 34. Observamos que los querubines sobrepuestos, por ejemplo, son muy similares a los de la custodia de las Comendadoras. También, es obra de latón o bronce.

15 Por ejemplo, los esmaltes de los espejos ofrecen diseños asimétricos, con motivos vegetales y aves, y la vegetación en picado de lustre adquiere mayor movimiento, alejándose de los motivos más rígidos frecuentes en la primera mitad del siglo.

16 Compárese con el ostensorio de la catedral de Guadix que realizó el platero granadino Francisco Cervantes, de 1679-81; J. RIVAS CARMONA, "La platería y el culto catedralicio: el ejemplo de los ostensorios", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 658-659, lám. 1. Véase también: M. CAPEL MARGARITO, "Iglesias y conventos de




LÁMINA 2. Izquierda: *ANÓNIMO ANDALUZ (¿Córdoba?). Cáliz (h. 1600-1640).* Derecha: *ANÓNIMO ANDALUZ (¿Granada?). Ostensorio (h. 1660-1700). Monasterio de las Comendadoras de Santiago, Granada.*

Hay que recordar que esta ciudad fue uno de los principales focos peninsulares de la exaltación del Santísimo Sacramento de la Eucaristía. Las celebraciones en torno al Jueves Santo y al *Corpus Christi*, entre otras festividades, se tradujeron en diversas y riquísimas obras artísticas en forma de capillas, altares, sagrarios, tabernáculos, custodias o numerosas manifestaciones de carácter efímero que han pervivido, en cierto modo, hasta nuestros días[17]. Y el monasterio de las Comendadoras fue, desde antiguo, uno de los espacios emblemáticos del culto eucarístico en Granada;

Granada. Catálogo de Platería (continuación)". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 30 (1999), p. 341, fig. 6; *Orfebrería religiosa…* ob. cit., *passim*.

17 Sobre este asunto, M.P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, 2 vols. Granada, 1986 (Tesis doctoral).

precisamente, en la década de 1650 existen diversas informaciones documentales de procesiones y otras celebraciones en torno a la iglesia santiaguista por la fiesta del Santísimo Sacramento.

Por otro lado, la realización de esta importante pieza en bronce dorado se podría poner en relación, como argumentan algunos estudiosos para casos similares, con la búsqueda de cierto abaratamiento de la pieza, evitando pasar por el marcaje preceptivo -y su pago correspondiente- para las obras de plata y oro. No obstante, su acabado final no desmerece su noble finalidad, pues resulta de gran corrección, bien proporcionada y con un rico repertorio decorativo. En definitiva, es obra destacada por sus dimensiones y su esmerada elaboración, y se viene a sumar a otras semejantes para su estudio tipológico en el área andaluza.

P-4, a, b y c. Juego de altar: salvilla y vinajeras

Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa. - 1780. - Plata dorada, fundida, torneada, cincelada, relevada y grabada. - Salvilla: 26 x 18,5 x 3 cm. / Vinajeras: 14,5 cm. de altura y pies de 4,4 cm. de diámetro. Marcas en el anverso de la salvilla: de artífice (Antonio de Santa Cruz), algo frustra: "·S·/CRU(Z)"; de marcador (Mateo Martínez), parcialmente frustra, con fecha: "80/MART(Z)"; y de localidad (Córdoba): león coronado, rampante con la cabeza vuelta en óvalo con cerco punteado. En las vinajeras aparecen, más frustras, las de marcador y localidad. Una misma inscripción se repite en las tres piezas: "Z.A". Buriladas: en el anverso de la salvilla y en cada una de las vinajeras. Estado de conservación: bueno.

Salvilla de tipo oval de contorno ondulado con adornos de rocalla entre las tornapuntas de la orilla, que ofrece decoración de festones relevados; la parte central es lisa, con dos pivotes para encajar los jarritos; se eleva sobre cuatro patas. Las vinajeras presentan un cuerpo en forma de manzana, diferenciado del cuello mediante una hendidura troquelada con decoración de puntos; se adornan profusamente con estrías, rocalla, festones y cabeza de querubín, distinguiéndose la del agua (con dos peces cruzados) de la de vino (racimo de uvas); toca de perfil sinuoso y tapa con adorno de veneras; asa en S con cabeza zoomorfa; pie circular con zona de perfil sinuoso que se eleva de forma troncocónica, moldurado y con adorno de hojas de laurel.

Este juego fue legalizado en 1780 por Mateo Martínez Moreno, marcador de la ciudad de Córdoba desde el 7 de julio de aquel año hasta su muerte, en octubre de 1804[18]. Por tanto, aparece el primer punzón que emplearía en virtud de su cargo (dos dígitos finales del año y, abajo, apellido abreviado: "MARTZ"), tipo que emplearía, hasta 1785[19]. El artífice de las piezas fue el platero Antonio José de Santa

18 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1999, p. 42.

19 En 1785 sólo varió el orden (apellido abreviado/fecha con dos dígitos) en la marca. En 1786, al parecer, empezó a usar el apellido completo ("MARTINEZ"), sin cambiar el orden del año anterior. En 1791 volvió a invertir el orden, aunque mantendría la forma extendida del apellido (año/

Cruz y Zaldúa (1733-1793), de quien dice Cruz Valdovinos que “es quizá el artífice cordobés de catálogo más extenso y de mayor calidad artística después de Damián de Castro”[20]. En efecto, son numerosísimas las piezas conocidas de este artista, y no resulta oportuno hacer ahora un elenco. Como muchos plateros cordobeses de su tiempo, hubo de vender buena cantidad de sus realizaciones a través de los corredores de comercio[21], siendo ésta una de las razones por la cual se hallan distribuidas por casi toda la geografía española[22].

No obstante, este juego de altar se puede comparar, por ejemplo, con otro perteneciente al monasterio del Císter de Córdoba, marcado un año después por los mismos plateros (Santa Cruz, artífice, y Martínez, marcador)[23]. Las jarritas de ambos juegos ofrecen tapas, asas y pies idénticos; sus cuerpos, sin embargo, aun teniendo una forma similar, presenta notables variaciones: el juego de las Comendadoras mayor movimiento y riqueza decorativa, por medio de un repertorio de gusto rococó. Añadiremos que la salvilla es casi idéntica a la conservada, parte de otro juego, en la Colección Hernández-Mora Zapata, marcada en 1777[24]. El artífice “se movió siempre dentro del estilo rococó -según señala Cruz Valdovinos-, aunque incorporó elementos ornamentales neoclásicos en épocas avanzadas”[25].

Cabe plantearse acerca del monograma que aparece grabado en las tres piezas (Z.A). Pudiera tratarse del apellido abreviado de doña María de Zafra, religiosa de quien se hablará a continuación, aunque por el momento no descartamos otras hipótesis.

P-5. Ostensorio (lám. 3)

Anónimo andaluz. - 1784. - Plata sobredorada, torneada, fundida, con piezas sobrepuestas relevadas y cinceladas de plata en su color; cruz de granates engastados. - Altura: 101,5 cm.; sol de 42 cm. de diámetro; pie de 42 x 32 cm. - Inscripción en el pie: “COSTEADA A DEVOCION D(E) LA S(EÑOR)A D(OÑ)A MARIA

apellido completo); de este año se conservan dos marcas, diferentes solo por el orden en que aparece la información referida. Y en 1800, con el cambio de centuria, añadiría los cuatro dígitos de la fecha completa.

20 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería” ob. cit., p. 146. Respecto a las marcas utilizadas por este platero, remitimos a lo anotado por J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Catálogo de la exposición. Murcia, 2006, pp. 48-49, nº cat. 15. En esta ficha se comenta un juego de altar de 1777, cuya comparación con las piezas ahora referidas permite atisbar la evolución estilística experimentada por Santa Cruz en pocos años.

21 M. PÉREZ GRANDE, “La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII”, en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza, 1982, pp. 273-289.

22 Encontramos una revisión más reciente del siglo más esplendoroso de la platería cordobesa en J. RIVAS CARMONA, “La platería cordobesa del siglo XVIII y su contexto histórico-artístico”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 445-462.

23 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 86, nº cat. 90.

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la Plata…* ob. cit., p. 48-49, nº cat. 15.

25 Ibídem, p. 48.

D(E) ZAFRA Y CAÑAVERAL. EN EL AÑO D(E) 1784". - Estado de conservación: bueno, aunque faltan algunas piezas sobrepuestas. - Bibl.: SÁNCHEZ RIVERA, 2014: 121.

Custodia de sol con doble viril. El exterior ofrece decoración de nubes de plata en su color con ráfagas, cabezas de querubes todo alrededor, además de la paloma del Espíritu Santo y espigas con racimos en el eje vertical, todos sobredorados; cerco de ráfagas asimétricas, alternando las más largas con otras menores; remate en cruz latina con tornapuntas en el contorno y ráfagas en aspa. El viril interior tiene un cerco de rayos rectos (17) y flameantes (17). El astil presenta un diseño de perfil sinuoso con diversas molduras y estrías torsas; el grueso nudo periforme tiene figuras sobrepuestas de plata en su color: nubes con cruz de Santiago de granates engastados, racimo de uvas, pelícano eucarístico, cruz griega flordelisada, Cordero sobre el libro de los siete sellos, y león, todos sobre fondo de nubes y cabezas de querubines arriba. Pie de plata dorada y con ocho secciones al sesgo, como el astil, con perfil sinuoso y base escalonada de contornos ligeramente oval. Se sobreponen piezas de plata en su color relevadas y con decoración incisa: cuatro evangelistas, escribiendo o leyendo sentados o recostados en un sumario paisaje, y acompañados de sus símbolos (ángel, león, toro, águila); éstos se alternan con tres cabezas de querubes entre nubes.

Doña María Josefa de Zafra Cañaveral, religiosa que refiere la inscripción, había presentado las pruebas de ingreso en el monasterio en 1763; el encargo se realizó, por tanto, casi veinte años después de su entrada en el monasterio. No sería la única obra artística costeada por esta monja; a fines de la década de 1760 pagó dos marcos nuevos, de diseño rococó, para las pinturas de *San Agustín* y *San Miguel Arcángel* de los dos altares colaterales de la iglesia[26]. Por otra parte, tampoco hay que olvidar que apenas dos años antes, en 1782, se concluyó la gran obra constructiva del monasterio, bajo la dirección de Francisco Aguado según las trazas de Francesco Sabatini; es posible que, con esta custodia, también quisiera celebrar, de algún modo, el feliz término de las obras, ofreciendo un regalo decoroso a los espacios recién reformados.

En esta pieza, la decoración superpuesta cobra especial importancia, no sólo por el simbolismo de cada uno de sus elementos, acorde con su función y propiedad, sino también por el juego cromático (plata en su color en combinación con otras partes doradas) y volumétrico que aporta al conjunto. Algunas figuras -pensamos en los evangelistas- parecen derivar de ciertos modelos estampados, aunque, por el momento, no podemos concretar la fuente. Como se puede apreciar, sigue un léxico de inspiración rococó, particularmente por su diseño torso, que fue muy frecuente en Córdoba durante aquella década de 1780, aunque también se dio en otros centros como Madrid, que incluso cuenta con ejemplos más tempranos.

26 J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, "La iglesia monacal…" ob. cit., pp. 482-483.





LÁMINA 3. Izquierda: *ANÓNIMO ANDALUZ. Ostensorio (1784).* Derecha: *ANÓNIMO (¿Cádiz?). Cáliz (h. 1800-1833). Monasterio de las Comendadoras de Santiago, Granada.*

P-6. Cáliz

Anónimo andaluz: Córdoba (?). - 1788. - Plata dorada, torneada y moldeada; redorado en tiempo reciente (?). - Altura: 28,5 cm.; boca de 10 cm. de diámetro; pie de 16 cm. de diámetro. - Inscripción en el pie: "ESTE CALIX ES D(E) LA YGLESYA DEL R(EA)L. MONASTERYO DE LA SEÑORAS DE S(A)N.TYAGO, SE YSO AÑO DE 1788 SYENDO COM(ENDADO)ra. LA S(EÑO)ra. D(OÑ)A ANA MOMRROY EN GRANADA (y flor grabada)" [La letra "N" siempre se presenta invertida]. - Estado de conservación: bueno.

Este cáliz realizado en 1788, según reza su inscripción, fue encargo de la Comendadora Mayor del monasterio, es decir, la prelada o superiora, junto con el siguiente (P-7). El papel de doña Ana Monroy Pizarro en la comunidad santiaguista fue muy importante. Presentó sus pruebas de ingreso en 1753 y, años más tarde, ostentó el cargo de Comendadora Mayor durante varios trienios. Quizás, el período más decisivo sería cuando se acometiera la construcción del nuevo convento entre 1777 y 1782, pues hubo de intervenir con firmeza y astucia en varias ocasiones para la consecución de la misma; de hecho, la obra se prolongaría hasta agosto de 1787, cuando se acabaran algunas reparaciones[27]. No resultaría extraño que el encargo de ambos cálices (P-6 y P-7) estuviera motivado, como se ha explicado para el caso anterior, por haber concluido aquella magna intervención.

Copa lisa de forma troncocónica invertida, separada de la rosa por una moldura ondulante. A partir de ésta, recorren toda la pieza 8 secciones de formas gallonadas hasta la peana, alternando una más anchas con otras reducidas, divididas por aristas. Astil con nudo en forma de manzana entre cuellos de perfiles cóncavos ligeramente segmentados. Pie de perfil sinuoso elevado en su centro, con peana escalonada de contorno sinuoso.

El tipo parece derivar de un modelo muy extendido en los obradores cordobeses en las décadas de 1770 y 1780, caracterizado por el gran movimiento de sus superficies a través de un diseño torso y el pie escalonado con molduras. No obstante, tampoco habría que desdeñar el influjo de ciertos modelos franceses llegados al ámbito cortesano durante el reinado de Carlos III. En cualquier caso, esta pieza muestra ya un tipo mucho más atemperado, con las formas ondulantes simétrica y verticalmente ordenadas, y carente de otros elementos decorativos; la uniformidad de los gallones lisos en cada una de sus partes contribuye a ese efecto de mayor orden y contención. Es una obra de extraordinaria elegancia donde la ondulación recorre, de manera suave y continua, todas las superficies.

Hace pareja con el cáliz siguiente (P-7). Parece que ambos han sido dorados -o redorados- modernamente, acaso no hace muy tiempo, por lo que las marcas que tendría -virtualmente- han sido tapadas.

P-7. Cáliz

Anónimo andaluz: Córdoba (?). - 1788. - Plata dorada, torneada y moldeada; redorado en tiempo reciente (?). - Altura: 28,5 cm.; boca de 10 cm. de diámetro; pie de 16 cm. de diámetro. - Inscripción en el pie: "ESTE CALIX ES D(E) LA YGLESYA DEL MONASTERYO DE LA S(EÑO)ras. COM(ENDADO)ras. D(E)L OrD(E) N D(E) S(EÑO)r. SANTYAGO, SE YZO AÑO D(E) 1788 SYENDO PrELADA LA S(EÑO)ra. D(OÑ)a. ANA MONROY Y PYZArrO EN (GRANADA; grabado el fruto emblema de la ciudad)" [La letra "N" siempre se presenta invertida].

27 Catálogo de la exposición: *Francisco Sabatini, 1721-1797*. Madrid, 1993, pp. 326-329 (ficha de Juan Calatrava).

- Estado de conservación: bueno.

Pareja del anterior (P-6), según se ha dicho, admite el mismo comentario. Únicamente presenta alguna pequeña variación la inscripción votiva del pie.

Al margen de las piezas más antiguas, que, convencionalmente, datamos hasta comienzos del siglo XIX, existen en la clausura otra serie de obras realizadas en esta centuria o la siguiente que por sus cualidades materiales, técnicas y formales, merecen una mención aparte. El menor conocimiento de esta época más tardía en lo que a las producciones de platería -u objetos similares- se refiere y la limitación de páginas nos obligan a realizar un análisis más somero.

En primer lugar, mencionaremos un interesante juego de altar compuesto por **cáliz, salvilla, vinajeras y campanilla (P-8, a, b, c, d, e**; lám. 3**)**[28]. El cáliz tiene copa ligeramente acampanada con moldura y rosa decorada con espigas y racimos. El astil presenta un cuerpo periforme con hojas de laurel y guirnalda de paños, rematando en capitel jónico con guirnaldas colgantes de las volutas; más abajo, cuerpo cilíndrico con cadena de óvalos y cuerpo bulboso con laureas. Su pie es circular, elevado en su centro, decorado con guirnalda floral que cruza con otra de paños, borde convexo con guirnaldas similares y peana cilíndrica; oculta, la cabeza del tornillo que une el pie al astil tiene un peculiar diseño en forma de rosa. Existen otros cálices que se han de relacionar con éste, como el perteneciente a la Colección Hernández-Mora Zapata, cuyas concomitancias se observan, de modo especial, en la parte superior. Cruz Valdovinos los relacionó, provisionalmente, con la ciudad de Cádiz, datándolos en el primer tercio del siglo XIX. Por el momento, también se desconoce el nombre del artífice creador de este particular modelo[29]. La salvilla es oval, y sólo su orilla ofrece decoración: moldura exterior y paños colgantes con espigas y racimos relevados. Las vinajeras presentan cuerpo periforme, boca de perfil sinuoso y tapa con adorno de conchas y caracolas (para la del agua) y racimo de uvas (la del vino); su decoración es de guirnaldas florales y paños colgantes entrecruzados en la parte superior, y hojas de laurel en la inferior; asa en S, acabada en volutas, con adorno de acanto; pie circular ligeramente elevado con hojas de laurel en toda la superficie y peana cilíndrica. La campanilla repite las decoraciones: mango con acantos, molduras y remate de racimo; falda con laureas, guirnaldas, paños y molduras.

Existe un **copón (P-9)**[30] realizado por el platero cordobés Rafael González Ri-

28 Plata dorada, fundida, troquelada, relevada, cincelada y recortada. Dimensiones: cáliz de 28,5 cm. de altura, copa de 8,1 cm. de diámetro y pie de 14,4 cm. de diámetro; salvilla de 26 x 18 x 1,5 cm.; vinajeras de 13,5 cm. de altura y pie de 5 cm. de diámetro; campanilla de 11,5 cm. de altura y pies de 6 cm. de diámetro. Todas las piezas carecen de marcas.

29 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la Plata...* ob. cit., pp. 40-41, nº cat. 11.

30 Altura de 25 cm., boca de 13 cm. y pie de 14,4 cm. de diámetro. Marcas en la base del pie: "RG/RIPOLL" (artífice); "(2 cifras del año/A.)MERINO" (marcador); león rampante en marco heráldico (localidad, Córdoba). Inscripción: "Recuerdo del 4º Centenario de la fundación de este Real Monasterio de Sras. Comendadoras de Santiago de Granada. AÑO DE 1901" (en la base); "AÑO 1501" y "AÑO 1901" (en el pie). Aunque el punzón del marcador aparece parcialmente frustro, esta última fecha permite saber que el marcador fue Antonio Merino Jiménez, en el cargo desde junio de 1881 hasta

poll, con fecha de 1901. La inscripción de la base y sendas fechas grabadas en el pie revelan que la pieza se hizo para conmemorar el IV centenario de la fundación del monasterio. Diseños vegetales y bichas de inspiración renacentista, motivos heráldicos (cruces de Santiago, priorato de la Orden, e iniciales de los Reyes Católicos: "F", "Y"), elementos del repertorio gótico y piedras engastadas se combinan en una suerte de obra ecléctica de cierta solvencia. Recuerda modelos castellanos de la primera mitad del Quinientos. En otros casos, Ripoll, cuya actividad se desarrolló entre el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, se inspiró en las formas bizantinas, barrocas o neoclásicas[31]. En este sentido, practicó un eclecticismo de raigambre historicista propio de su tiempo. Un segundo **copón (P-10)**[32] de Rafael González Ripoll se conserva en la clausura. Fue legalizado por Manuel Merino Castejón, que fue marcador de Córdoba desde el 30 de julio de 1913 hasta la supresión del cargo[33]. Evoca modelos hispánicos comienzos del siglo XVI, por su diseño estructural y los motivos de tradición gótica. Es obra de escaso valor material y artístico, distinta a la pieza que adquirió la comunidad en 1901, si bien ambas tienen algún elemento común (pie lobulado, sogueado, cruz de remate).

Otro **copón (P-11)**[34] custodian las monjas en clausura. Presenta una rica decoración de carácter ecléctico, aunque, por su estructura y ciertos elementos, remite a modelos hispánicos del primer tercio del siglo XVI. Tapa cupuliforme de perfil algo ondulado, con decoración vegetal de inspiración renacentista en la zona central, piedras engastadas y cruz de remate. Copa semiesférica con molduras arriba y subcopa amplio adorno de motivos vegetales. Astil y molduras hexagonales y manzana aplastada con decoración vegetal. El pie presenta, escalonadamente, tres superficies: hexagonal elevada, lobulada plana y peana de planta mixtilínea (lóbulos y picos alternos); la parte central está decorada con diseños vegetales y sobre los lóbulos figuran diversos elementos sobrepuestos (mariposa, medalla de la Virgen de las Angustias -célebre advocación de la ciudad de Granada-, abeja, corona, perlas, brillantes y otras piedras preciosas en cabujón). A falta de conocer la identidad de su marcaje, lo datamos, provisionalmente, en las primeras décadas del pasado siglo.

Se guarda un **cáliz, con patena (P-12, a, b)**[35], de metal blanco y superficies lisas, acaso realizado en el último tercio del siglo XIX o ya en el siglo XX. Remite a un di-

---

1913; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 42.

31 De este artífice se han dado a conocer varias piezas; por ejemplo, las estudiadas por M.A. RODRÍGUEZ MIRANDA, *La platería en el antiguo marquesado de Priego: Montilla*. Córdoba, 2011 (Tesis doctoral), pp. 72-73, 415-416, 462-463, 506-507; "Ejemplos de platería de Luque (Córdoba)", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, 2016, p. 563. Agradecemos a la autora la consulta de su Tesis doctoral.

32 Altura de 28 cm., boca de 11,3 cm. y pie de 15,3 cm. de diámetro. Marcas en la base del pie: "RG/RIPOLL" (artífice); "M. MERINO" (marcador); león rampante en marco heráldico (localidad, Córdoba); "L.900" (ley del metal).

33 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 42.

34 Altura de 28,5 cm., boca de 13,5 cm. y pie de 15 cm. de diámetro. Marcas en la base: "FC" en marco hexagonal; "cLo" (?) en doble marco rectangular.

35 Altura de 24 cm., copa de 8 cm. y pie de 12,5 cm. de diámetro. Marca parcialmente frustra en el astil, sin que acabemos de descifrarla.

seño muy sencillo que fue habitual en aquel tiempo, con nudo periforme y diversas molduras en el astil. La copa es abierta, con amplio toro para distinguir la subcopa. El pie es circular. De la misma época, aunque con un diseño muy distinto, parecen un cáliz y **patena (P-13, a, b)**[36] de metal plateado y relevado, con el interior de la copa dorado. De clara inspiración neogótica, no ofrecen especial interés.

Hay otro juego de altar, esta vez sólo con **salvilla y vinajeras (P-14, a, b, c)**[37], de la fábrica de Meneses. Podría datarse a fines del siglo XIX, dentro de la ingente producción realizada por Leoncio Meneses (1816-1883) y sus sucesores. La prosperidad de esta casa madrileña especializada en las piezas del llamado "metal blanco" llevó a que fundase diversas sucursales en varias ciudades españolas, entre ellas Granada (en 1878), donde quizás se pudo adquirir este juego[38]. Las piezas ofrecen un diseño muy sencillo, derivado de una interpretación entre cierto tipo rococó, fundamentalmente en lo estructural (salvilla oval de contornos; jarritos de cuerpo periforme, asas de diseño curvo con decoración vegetal, toca de perfil sinuoso y tapas decoradas con racimo y conchas), y cierto gusto por lo desornamentado derivado del Neoclasicismo, con predominio de las superficies lisas. Presenta sendos pivotes sobre cuerpo esférico para encajar las vinajeras.

Citaremos, finalmente, un cuarto **copón (P-15)**[39], también procedente de Córdoba. Según el marcaje, fue realizado en aquella ciudad, seguramente en la primera mitad del siglo XX -a partir de 1913-, por el platero Felipe Castillo Suárez. Entre otros trabajos[40], sabemos que Castillo fue el encargado de restaurar la custodia procesional de Baena (Córdoba) en 1945[41]. De nuevo, historicismo y eclecticismo son dos rasgos distintivos de este copón, inspirado en piezas castellanas del segundo cuarto del siglo XVI. Presenta una tapa cupuliforme de perfiles curvos con cruz latina flordelisada de remate; la zona central se decora con seis motivos vegetales simétricos, añadiendo, alternativamente, distintas piedras en tres cabujones circulares; una cadena con florecillas y cuentas color turquesa da paso al cerco, con acantos y sogueado. Tapa interior lisa con charnela, pequeña cruz de remate y mariposa esmaltada sobrepuesta. Copa semiesférica con moldura superior y, en la subcopa, decoración de motivos vegetales en torno a un eje de simetría, en relieve. Nudo de

36 Altura de 22,5 cm., boca de 8,5 cm. y pie de 12 cm. de diámetro. Inscripción: "Ofrenda de adoración y amor a Jesús de Y. Y D. F." (en la patena).

37 Metal blanco dorado. Salvilla de 25,2 x 17,3 x 3,5 cm.; vinajeras de 13 cm. de altura y pies de 4,1 cm. de diámetro. Dos marcas de la fábrica Meneses en la salvilla: "MENESES", en un solo renglón, con borde punteado; "M" con marco de ráfagas.

38 Según la información proporcionada por Sol Meneses, a quien agradecemos la noticia, el juego correspondería al nº 352 del catálogo que la casa Meneses tenía a disposición de los clientes; el coste del juego completo, incluida una campanilla, era de 100 pesetas.

39 Altura de 29,5 cm., boca de 12 cm. y pie de 14,7 cm. de diámetro. Marcas en la base del pie: "CASTILLO/FELIPE" (artífice); león rampante en marco heráldico (localidad, Córdoba); "M. MERINO", marca muy frustra; "L.900" (ley del metal).

40 Por ejemplo, se cita otro copón de este artífice, de h. 1920, en el convento de Santo Domingo de Granada; M. CAPEL MARGARITO, "Iglesias y conventos…" ob. cit., pp. 330-331.

41 F. COSANO MOYANO, "Aportaciones a la custodia procesional de Baena". *Laboratorio de Arte* nº 4 (1991), p. 219.

manzana con diseños vegetales, tracerías y corona sobrepuesta; astil está dividido verticalmente por seis baquetones y presenta molduras horizontales. Pie escalonado, con molduras, de planta lobulada con seis secciones; tiene decoración vegetal relevada y cincelada; en tres de ellas, además, sendas piedras circulares con marco de brillantes o un cinturón esmaltado en azul turquesa. Este ejemplo sirve para constatar, una vez más, del influjo que la platería cordobesa ejerció en Andalucía, al menos en Granada, incluso ya rebasado el umbral del siglo XX.

Orfebrería medieval catalana (siglos XI-XIII): La cruz. Documentación y obra

LOURDES DE SANJOSÉ LLONGUERAS
Doctora en Historia del Arte

Formación del taller catalán altomedieval del metal: influencia de modelos bizantinos y carolingios

La representación de la cruz adquirió un gran desarrollo después del legendario descubrimiento de la del Crucificado que la leyenda atribuye a santa Helena, madre del emperador Constantino el Grande (312-337). El hallazgo propició la creación de la cruz relicario o Vera Cruz que contenía un fragmento del *lignum crucis*, hecho que fue decisivo para la difusión de esta tipología. Por otra parte, los ábsides de las iglesias bizantinas se decoraron con grandes cruces que sustituían antiguas representaciones historiadas, esta imagen bizantina, cargada de fuerte simbolismo, se incorporó, a su vez, al lenguaje artístico del Occidente cristiano. La cruz era el elemento esencial de estas representaciones sobre todo a partir de las luchas ideológicas entre iconoclastas e iconódulos.

Uno de los ejemplos más antiguos y mejor conservados de cruz bizantina *paté* con aplicación de piedras preciosas es la que el emperador Justino II donó a la Iglesia de Roma[1] entre los años 565 y 578 cuando "andava saldamente definendo la sua nuova configurazione cristiana sulle spoglie della metropoli imperiale"[2]. Es conocida como *Crux* Vaticana[3] (lám. 1A) y la consideramos un referente por su valor simbólico y también por su calidad. Las pautas artísticas asociadas a esta cruz (entre ellas la aplicación de pedrería) tendrán una difusión extraordinaria en

1 P. RADICIOTTI, "La Crux Vaticana o Croce di Giustino II". *Archivium Sancti Petri* nº 3-4 (2009), p. 34.

2 V. PACE, "La Crux Vaticana o Croce di Giustino II". *Bolletino d'archivio* nº 4-5 (2009), p. 4.

3 Ibídem, p. 6.

toda la cultura occidental, en la miniatura, pintura (mural y de tabla) y en las artes suntuarias.

La cruz con gemas incrustadas, *crux gemmata*, es un modelo habitual que también recoge la ilustración de manuscritos, por ejemplo la representación de una característica cruz bizantina adornada de numerosas *pendilia*, ilustrada en las miniaturas de los ff. Bv y Cr de las *Homilías* de Gregorio Nacianceno (880-883)[4]; este modelo aparece con frecuencia en la miniatura de temática religiosa, en especial la cristológica, y en la pintura mural catalana como comprobaremos más adelante. La ilustración de este códice aporta modelos que directa o indirectamente tendrán su propio desarrollo en el arte otónida y por extensión en el arte románico catalán.

El taller de orfebrería de la escuela de palacio de Carlomagno (Aquisgrán, Alemania) era bien conocido por sus extraordinarias creaciones y recreaciones, entre las que destacan objetos litúrgicos de oro y plata. Sus orfebres eran grandes especialistas en combinar las técnicas del metal y las ornamentales en las cubiertas de libro (evangeliarios en general), arduo y finísimo trabajo aplicado a manuscritos que sin duda representaba una de sus creaciones más espectaculares. La magnificencia de las técnicas que podían confluir en unas cubiertas era de diversa índole: la talla (marfil), el repujado, cincelado, grabado, filigrana, esmaltes o engarce de piedras, técnicas que alcanzaban una gran sofisticación que resaltaban por los materiales de elevado coste económico que empleaban, oro y plata, piedras preciosas de todos los colores, cristales de roca, perlas, gemas y camafeos que eran reaprovechados y, por lo general, provenían de época clásica romana. Estos artífices lograron obras excepcionales, ya sea a partir de modelos bizantinos que tenían a su alcance o creando obras originales magníficas que influenciaron buena parte de la cultura artística cristiana que se desarrolló en Occidente y también en Cataluña.

Se han conservado cruces del taller germánico que son excepcionales, datadas de los siglos X y XI, citamos, a modo de ejemplo, la cruz de oro de Essen del entorno del año 1000[5], de brazos potenzados, y ornamentada con placas de esmaltes, gemas, perlas y piedras preciosas. Si bien no se ha conservado ninguna cruz del taller catalán con estas características, sin embargo, la documentación de época sí que aporta información de cruces y cruces relicario (*lignum crucis*) de oro ornamentadas con piedras preciosas.

El inventario del tesoro del monasterio de Ripoll del 30 de julio del año 979 (doc. 33)[6] anota *crux aurea cum lapidibus I*; el del 4 de julio del año 1008[7] (doc. 44) registra […] *cruces VI cum auro et argento, et una crux de auro cum lapidibus in quo*

---

4 Homilías de Gregorio Nacianceno, 879-883, París, Bibliothèque nationale de France (BnF), GR 510.

5 Cruz con esmaltes, ca. 1000-1020, Essen (Alemania), Domschatzkammer, inv. 5.

6 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, *L'obra de Llemotges i altres orígens: L'obra de metall als segles XII-XIII a Catalunya*. Universidad de Barcelona, 2016, Tesis doctoral en línea: http://hdl.handle.net/10803/377751 En adelante el número citado de cada documento es el que corresponde al Diplomatario, vol. III, de nuestra tesis.

7 Inventario de Santa María de Ripoll realizado a la muerte del abad Seniofré del 4 de julio de 1008.

est lignum Domini; el del 19 de marzo de 1047 (doc. 77) (al morir el abad Oliba) vuelve a listar la *crucem auream cum lapidibus*; finalmente el del 9 de marzo de 1066 (doc. 103) repite esta anotación pero con una diferencia sustancial *crucem aliam auream cum smaltis et lapidibus*, es decir que durante el período comprendido entre los años 1044 y 1066 se incorporaron esmaltes a la cruz.

La lectura de estos registros permite establecer algunas conclusiones: por una parte, que la cruz de oro con piedras nos retrotrae a modelos bizantinos primero y a carolingios y otónidas más tarde, que sin duda habrían de influir en esta cruz. Siguiendo modelos carolingios conservados, creemos que es factible suponer que la hechura de la cruz descrita en los inventarios se aproximaría a una cruz latina, formada por un alma de madera, recubierta de láminas de oro y a la que se les aplicaría decoración repujada y cincelada, enriquecida con incrustación de piedras preciosas, y esmaltes añadidos posteriormente. Es muy factible que, a su vez, siguiera un esquema parecido a cruces germánicas de cronología similar (s. X-XI) como por ejemplo la cruz ceremonial del conde Liudolf o la de la condesa Gertrudis, ambas en el Cleveland Museum of Art (Trust 1931.461; 1931.55).

Por otra, y muy importante por lo que respecta a un posible taller de esmaltes ripollenses, es que además de esta cruz, el inventario de Ripoll del año 1047 ya mencionaba un frontal cubierto de oro (laminado) con piedras y dieciséis esmaltes; el de 1066 registra (nuevamente) el frontal cubierto con oro, piedras y veinticuatro esmaltes, es decir que se han incorporado ocho nuevos esmaltes a este frontal. Es el mismo documento en el que se lista la cruz, a la que también se le han añadido esmaltes, y no solo eso, además la presencia de un cáliz de oro, con incrustación de piedras y veintitrés esmaltes. Estas incorporaciones tan significativas de esmaltes, en fechas concretas y cercanas, fundamentan la existencia de un taller de esmaltes vinculado al monasterio de Ripoll, suponemos que muy posiblemente se trataría de un taller monástico que trabajaba metales nobles, con artífices locales o foráneos que conocían y estaban versados en labores muy cualificadas[8]. Este supuesto nos conduce directamente a vislumbrar una intensa influencia del mundo cultural germánico (que, a su vez, estaba muy influido por la cultura artística bizantina) en el taller catalán (Ripoll) de orfebrería del siglo XI.

Representación de la cruz en la ilustración de manuscritos

Hemos analizado la ilustración de manuscritos y hemos anotado los tres prototipos de cruces más representados, el primero corresponde a la cruz *paté* que tuvo un amplísimo desarrollo en el *scriptorium* carolingio. El Evangeliario de Carlomagno[9], miniado entre los años 781 y 783, ofrece una espléndida muestra en el f. 3v. Por su cronología se puede considerar como un precedente del modelo, entre otros, de las cruces pintadas (pintura mural, sobre tabla o miniada) catalanas y con toda

8 Ibídem, pp. 192-193.
9 Evangeliario de Carlomagno o de Godescalco, ca. 781-783, BnF, Ms. NAL. 1203.

seguridad de las de metal. La cultura artística del norte peninsular aporta magníficos ejemplos de cruz *paté*; la riqueza de estas representaciones en los Beatos es un ejemplo valiosísimo de la transmisión de cruces. Por lo que respecta a este modelo son numerosas las ilustraciones del Agnus Dei, que casi siempre representan una cruz *paté*. Citamos por proximidad geográfica el Beato de Girona[10] del año 975, que muestra hermosas miniaturas que repiten este modelo. La cruz de la primera ilustración (sin numerar) ocupa buena parte del folio y está asociada al cordero místico de la parte inferior, es una cruz *paté* de grandes proporciones, la única de estas características en este Beato. Las de los ff. 126, 139, 196v y 213v son de menor tamaño. La Biblia de Ripoll-Rodas[11], hacia 1010-1015, recoge otro magnífico ejemplo en el f. 8v (lám. 1B).

Al segundo prototipo corresponden las cruces monumentales que también dependen tipológicamente de modelos carolingios como se constata a través del estudio de los manuscritos iluminados de los siglos IX y X. El Evangeliario de Angers[12] del siglo IX (o X) constituye un precioso ejemplo con dos ilustraciones, la de los ff. 7 y 8, que representan la Crucifixión; ambas miniaturas están presididas por sendas cruces monumentales. El f. 16v del Beato de Girona escenifica la Crucifixión, para ello el miniaturista recurre a una cruz monumental que ocupa el eje central del folio, a los laterales sendas cruces de las que cuelgan Dimas (buen ladrón) y Gestas (mal ladrón), el artista pone énfasis en el desarrollo ornamental de la cruz de Cristo que contrasta con la desnudez de los maderos de las otras dos. La escenografía del Evangeliario carolingio es similar a la que presenta el f. 369v de la Biblia de Ripoll-Vaticano[13] de 1015-1020 (lám. 1C), ambos folios ilustran una cruz latina de brazos anchos y muy largos, cruz que tuvo su difusión en las de madera pintadas de las que se han conservado numerosos ejemplos en Cataluña. El f. 17v del Beato de Turín[14] de 1110-1125, que con toda probabilidad fue miniado en la ciudad de Girona, aporta una imagen elocuente de la Crucifixión en la que la estructura formal coincide con la de la Biblia de Ripoll-Vaticano que hemos anotado anteriormente. Otro magnífico ejemplo procedente de la cultura artística catalana corresponde a la Crucifixión del Leccionario de la Misa[15] ca 1150-1175; el planteamiento que sigue el miniaturista mantiene fuertes paralelismos con los del Evangeliario de Angers y la propia biblia catalana.

10 Códice de Gerona, Beati in Apocalipsin Libri Duodecim. Codex Gerundensis, 975, Girona, Museu de la Catedral, núm. inv. 7(11).

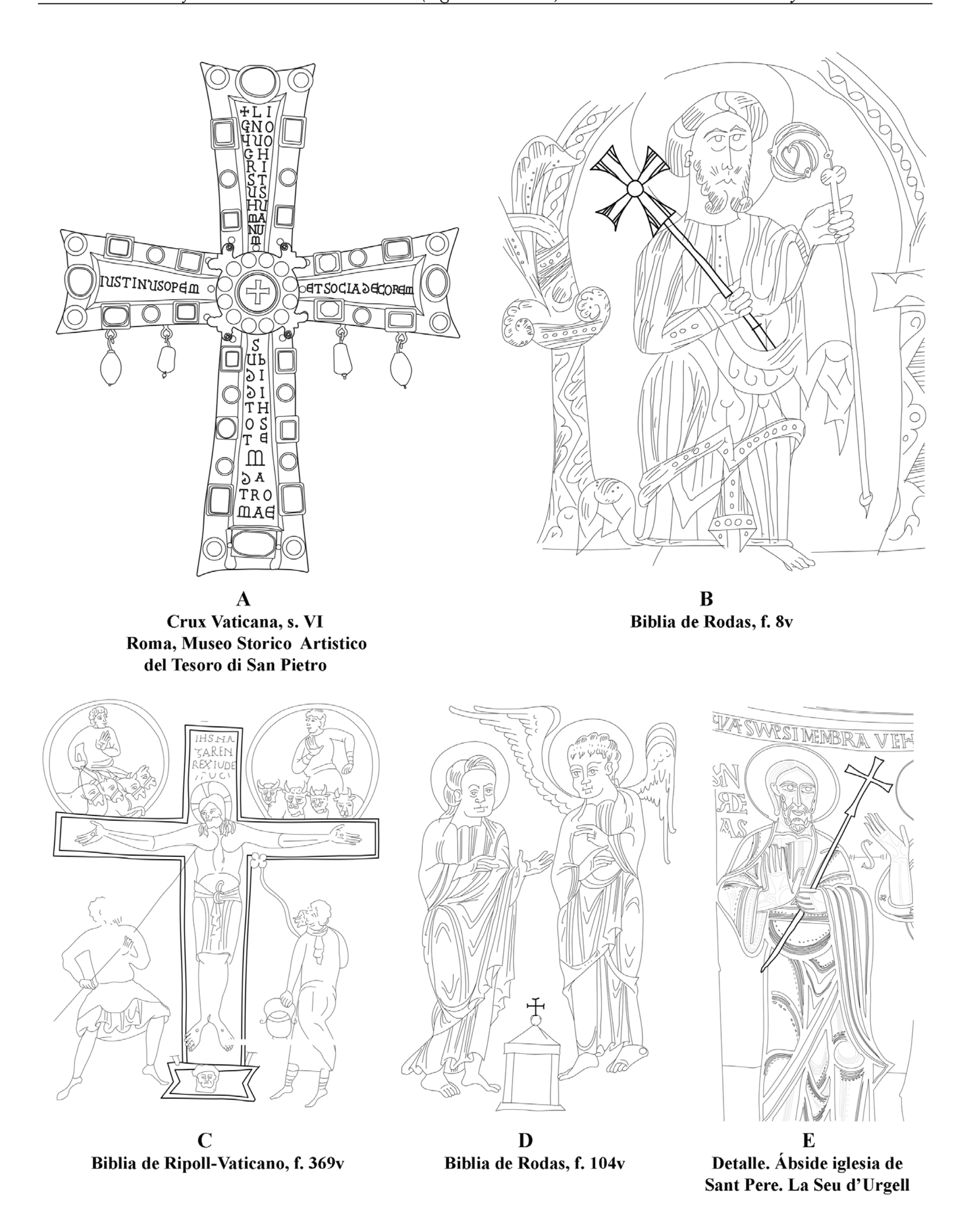
11 Inicial P, detalle del apóstol Andrés, Biblia de Ripoll-Rodas, ca.1010-1015, BnF, lat. 6, IV.

12 Evangeliario de Angers, siglo IX o X, Angers, Bibliothèque municipale d'Angers, Ms. 24.

13 Escenas de la vida de Jesús, Biblia de Ripoll-Vaticano, ca. 1015-1020, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), lat. 5729.

14 Beato de Turín, primer cuarto del siglo XII, Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Sgn. I.II.1.

15 M.S. GROS I PUJOL, *Museu Episcopal de Vic*. Sabadell, 1991, nº 65. Conservado en el Arxiu y Biblioteca Episcopal de Vic (ABEV).



A
Crux Vaticana, s. VI
Roma, Museo Storico Artistico del Tesoro di San Pietro

B
Biblia de Rodas, f. 8v

C
Biblia de Ripoll-Vaticano, f. 369v

D
Biblia de Rodas, f. 104v

E
Detalle. Ábside iglesia de Sant Pere. La Seu d'Urgell

LÁMINA 1. *Cruces. Dibujos © autora.*

El tercer prototipo lo conforma la cruz cuyos brazos acaban en forma de potenza (T), muy representada en la miniatura foránea y catalana. La variedad de estas reproducciones pictóricas confirman la gran difusión de este modelo que sin duda tenían como referente visual las cruces de metal. Algunas aportaciones miniadas las presentan formando parte de la composición, destacando el perfil y el vástago de la cruz del dibujo. Recuperamos dos interesantes ejemplos del último cuarto del siglo X, el f. 9 del Evangeliario de Corvey[16] en la escena de la Anunciación y el segundo correspondiente al f. 2v del Evangeliario de Abdinghof[17] en la representación de la Anastasis. La Biblia de Ripoll-Rodas[18] muestra el mismo modelo en el f. 104v, en una de las escenas del libro del Apocalipsis (lám. 1D); esta misma tipología de cruz la recoge el folio miniado de la Carta de fundación de una cofradía de San Martín del Canigó[19] datada de 1195. Todos estos ejemplos de la cultura artística del Occidente cristiano confirman la importancia de la ilustración de manuscritos en la transmisión y difusión de modelos de metal que, en este caso específico, se refiere a las cruces procesionales o de altar.

Representación de la cruz en la pintura mural

Otro apartado no menos importante es el de la pintura mural catalana, con un largo recorrido y amplio repertorio que se ha conservado y que nos permite hacer un seguimiento de los objetos litúrgicos que en ella se representan. Sirven como documento de época de los tres modelos que estudiamos y para justificarlo anotaremos algunos ejemplos que así lo atestiguan.

La cruz *paté* está muy ligada a la representación del cordero místico aunque, a veces, se asemeja e incluso puede confundirse con la de extremos potenzados. También se localiza en otras iconografías como en la del apóstol san Andrés. Destacamos dos, la del ábside de la antigua iglesia de Sant Pere de la Seo de Urgel[20] (lám. 1E) en la que el santo sostiene en su mano izquierda una cruz *paté* procesional y la de la pintura absidial de la iglesia de Sant Pere d'Orjot[21] de mediados del siglo XII.

Por lo que respecta a la cruz monumental pintada uno de los ejemplos que consideremos más interesantes es la de la iglesia de Santa María de Taüll[22] datada de mediados del siglo XII (lám. 2F). Otra imagen menos conocida pero igualmente significativa es la cruz pintada -aunque con importante pérdida pictórica- del Calvario de Santa Anna de Mont-ral[23] de finales del mismo siglo.

16 G. BAUER, *Vor Dem Jahr 1000, Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu*. Catálogo de Exposición. Colonia, 1991, pp. 62-63, lám. 45, nº 11.

17 Ibídem, pp. 66-67, lám. 48, nº 12.

18 Escenas del libro del Apocalipsis, Biblia de Ripoll-Rodas, BnF, lat. 6, IV.

19 Fundación de una cofradía de San Martín del Canigó, 1195, París, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieur des Beaux-Arts, Mn. Mas 38.

20 Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), MNAC 15867.

21 Iglesia de Sant Germeri d'Orjot, Bòrdas de Les, (Arieja, Francia).

22 Pintura mural. Fragmento del Juicio Final, MNAC, MNAC 15836.

23 M.S. GROS I PUJOL, ob. cit., p. 34.

Por su parte, la cruz potenzada es la más representada en la pintura mural catalana que hemos seleccionado, con ello parece confirmarse que esta tipología en metal sería también la más común en las iglesias catalanas de esta cronología. La parte inferior del muro absidial de Sant Quirze de Pedret[24], final s. XI o primeros del XII, reafirma la presencia de la iglesia con un edificio coronado con una de estas espléndidas cruces; otra muestra de ca. 1160 es la de san Andrés de la iglesia de Santa Coloma[25] (lám. 2G).

Representación de la cruz en la pintura sobre tabla

Para cerrar el capítulo dedicado a la dependencia o influencia de otras artes plásticas, fundamentalmente la pictórica, analizaremos la pintura sobre tabla cuya aportación ha sido determinante para dar forma y visualidad a las cruces de metal que albergaban la mayoría de iglesias del territorio estudiado.

Siguiendo el mismo orden, la cruz *paté* del frontal de altar de Sant Martí de Puigbó[26], datado entre 1090 y 1120, es un buen ejemplo del paso de la obra de metal a la madera pintada.

Las cruces monumentales de madera sustituían por lo general a las de metal por su menor coste pero también debido a que, en determinadas zonas geográficas -las pirenaicas son un claro ejemplo-, la abundancia de madera propiciaba la existencia de talleres que se dedicaban a la fabricación de este tipo de obras. Se trata de una fabricación característica de algunos talleres de la Cataluña Vieja, entre los cuales cabe citar los de Vic, de los que se han preservado algunas Majestades (cruz para una majestad) datadas entre 1160 y 1190. A modo de ejemplo la de Sant Boi de Lluçanès[27], la de Santa María de Lluçà[28] y la de Cruïlles[29] (lám. 2H) que, aunque parcialmente perdida, conserva la iconografía y el motivo ornamental de carácter vegetal. Hay que destacar la magnífica realización pictórica del reverso y la presencia del Agnus Dei sujetando una cruz *paté* con sus patas, junto a tres símbolos de los evangelistas, ya que el cuarto, el águila de san Juan del extremo superior, se ha perdido. Hemos hecho la reconstrucción con trazos discontinuos de las partes que faltan y que coinciden con las terminaciones en potenza de cruz de madera, y hemos calculado sus dimensiones aproximadas en 144 x 106 cm. En el detalle del dibujo que reproducimos se observan claramente estas peculiaridades. La cruz de Bagergue[30] (lám. 2I), de primeros del siglo XIII, muestra una variante con respecto al resto y es que el perfil de la potenza (final del brazo) es curvilíneo y no rectangular, detalle novedoso que enriquece el modelo. Y por lo que respecta a la orna-

24 MNAC, MNAC 15973.
25 Mead Art Museum, Amherts College, Amherst, MA (EE.UU).
26 Vic, Museu Episcopal (MEV), MEV 9.
27 MEV, MEV 9723a.
28 MEV, MEV 83.
29 Cruz de una majestad, mitad del siglo XII, Girona, Museu d'Art / M. Diocesà nº 9.
30 MNAC, MNAC 3937.

mentación vegetal, uno de los mejores ejemplos es la de la Cruz de una majestad del museo de Vic (lám. 2J)[31].

Para tener una idea aproximada de cómo podían ser las cruces monumentales de metal recuperamos dos espléndidos ejemplos foráneos, la cruz de Raingarda[32] de la segunda mitad del siglo X, cruz de madera recubierta de láminas de plata, parcialmente dorada y figuras repujadas de las que destaca el imponente Crucificado; el otro es la cruz de la catedral de Saint-Etienne de Tolosa (Francia), igualmente de madera recubierta de láminas de cobre y aunque actualmente muy retocada, es imponente. Ambas obras dan fe de la espectacularidad de estas cruces y del tratamiento que se daba a los imponentes crucificados, de gran fuerza presencial por las medidas que adquirían.

La cruz en los registros documentales

Después del recorrido que hemos hecho se puede presuponer que había un predominio de tres modelos de cruces de metal utilizados en la liturgia catalana. No solo lo afirman las cruces pintadas también lo refrendan algunas cruces de metal foráneas que se han conservado. La pobreza de obras de filiación catalana por lo que respecta a las de metal contrasta enormemente con la riqueza de la documentación, con una aportación de datos muy significativa que permite su estudio. Destacamos algunos registros documentales de las series que utilizamos en nuestra investigación para poder ver las posibles características del taller catalán del metal de los siglos XI, XII y XIII (primera mitad).

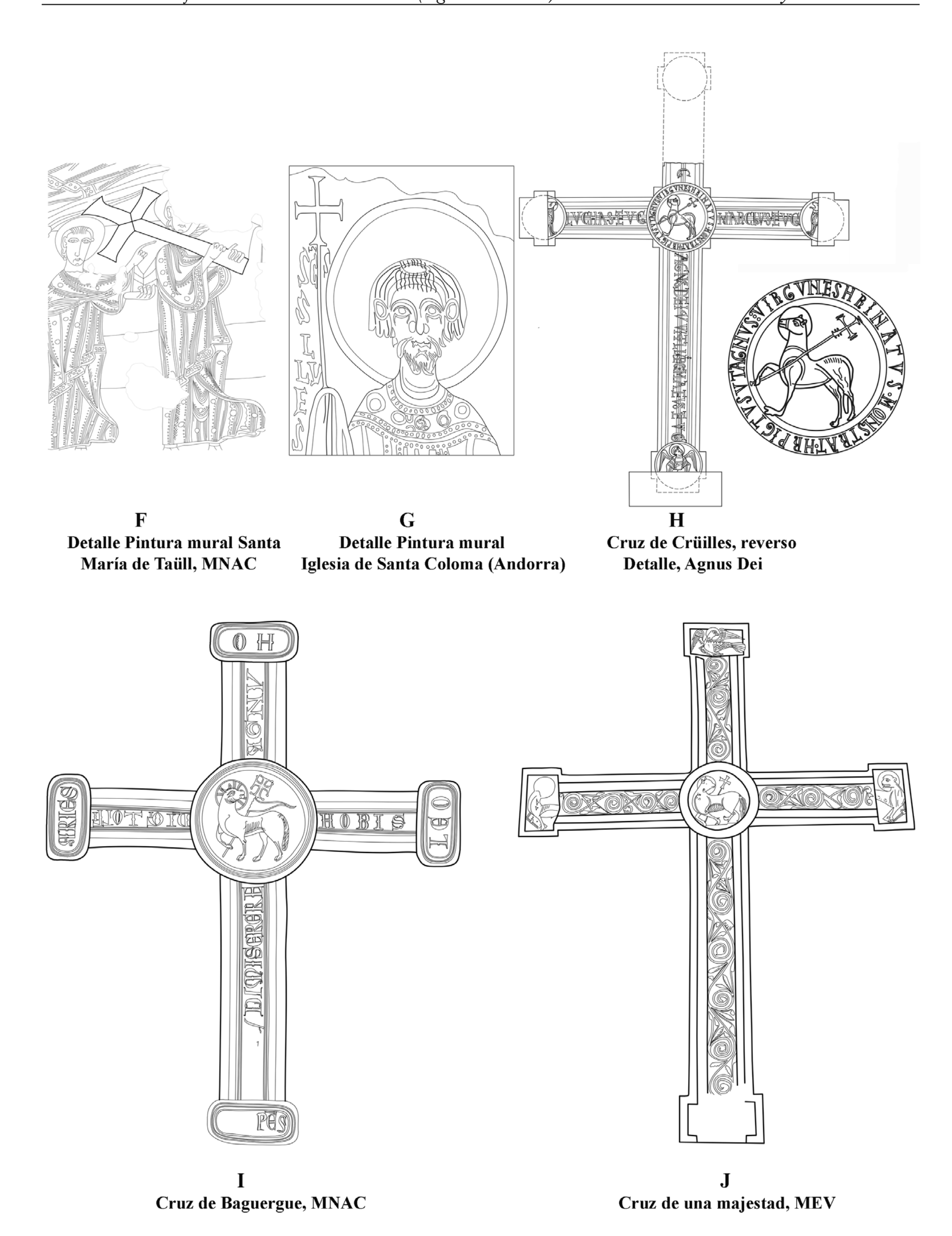
Hemos utilizado diferentes tipologías de documentos entre los que destacamos el inventario, la dotación y el testamento; la cronología examinada abarca desde final del siglo IX hasta el XIII (primera mitad), ya que según hemos podido comprobar a lo largo de nuestro estudio, la base documental del siglo X es tan sólida que permite asentar los fundamentos de los dos siglos siguientes de taller catalán del metal en un seguimiento continuado a lo largo de estos siglos. Los registros de cruces de los siglos X y XI aparecen con mayor frecuencia en las dotaciones a iglesias, testamentos e inventarios; los del XII proceden casi exclusivamente de testamentos; mientras que los de la primera mitad del XIII son registros de inventarios[33].

Por lo que respecta a la materia de las cruces catalanas citadas por la documentación, son mayoritarias las de material noble y menos la de metal pobre; otro factor importante es que en muchos registros no consta la materia. La aportación documental de los siglos X-XI referida a la materia de las cruces señala, por este orden, que la plata es la más anotada, seguida por aquellas en que no se especifica materia. El listado de cruces del siglo XII es sensiblemente inferior, de hecho solo hemos listado una de plata y una de oro, en cambio es mucho más significativo el del siglo XIII, sobre todo la primera mitad, con aportación de muchas de plata.

31 Cruz de una majestad, ca. 1160-1180, MEV, MEV 1609.

32 Catedral de San Miguel el Mayor de Pavía (Italia).

33 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., Cuadros V-VIII.



F
Detalle Pintura mural Santa María de Taüll, MNAC

G
Detalle Pintura mural Iglesia de Santa Coloma (Andorra)

H
Cruz de Crüilles, reverso Detalle, Agnus Dei

I
Cruz de Baguergue, MNAC

J
Cruz de una majestad, MEV

LÁMINA 2. *Cruces. Dibujos © autora.*

Al analizar los diferentes legados hemos observado que hay un dato que no nos puede pasar desapercibido: son las anotaciones específicas a cruces "para hacer". En algunos testamentos el testador deja un legado para que se fabrique una cruz destinada a un determinado lugar. La primera que hemos anotado procede del testamento del obispo Sala de la Seo de Urgel del 6 de noviembre de 1010 con un legado destinado al altar de santa María de dicha catedral, que consiste en donar cincuenta onzas de oro para que se haga una cruz: "*In primis concesit ad domum sancta Maria Sedis Vicho Orgellensis uncias L de auro, ut faciant crucem ad altare sancte Marie supra scripte*"[34].

Qué duda cabe que la pluralidad de menciones en este sentido hace que se pueda sostener la existencia de talleres catalanes del metal que trabajaban toda clase de objetos litúrgicos. Dada la importancia de estas citaciones para nuestra hipótesis de trabajo (demostrar la existencia de estos talleres en Cataluña) conviene destacar otras. A la muerte de conde Bernat Tallaferro de Besalú (Girona) se publicó su testamento, en el que mandaba que "*Adalbertus de Kasas donet quinque uncias de auro ad Sancta Maria de Chubera ad crucem faciendam, et faciant illum liberum*"[35], este mismo mandato lo dirigía a otro siervo, Arnau de Ripoll, para la construcción de una cruz destinada a la iglesia de Sant Pere de Castellnou (Urgel). Nos preguntamos si estas disposiciones y otras más que hace el conde de Besalú, destinadas a la fabricación de determinados objetos litúrgicos, no nos están indicando un taller (¿monástico?) en esta villa tan próspera y rica en aquellos años. En este mismo sentido hay que entender el testamento de la condesa Ermessenda jurado sobre el altar de santa Anastasia de la catedral de Girona: "*Et dimisit Sancto Quirico prefato tantum argenti et auri ex quo possit esse una obtima crux*"[36]. La condesa concedía a la iglesia de Sant Quirze de Basora (Osona) plata y oro para que se fabricara una cruz óptima.

Esta localidad está a medio camino entre Vic (Osona) y Ripoll (Girona), dos poblaciones de gran importancia en la época; nosotros estamos convencidos que disponían de talleres de orfebrería (catedralicio y monástico respectivamente) y de artífices cuyos conocimientos técnicos, relacionados con el tratamiento de los metales nobles y su ornamentación (por ejemplo, la técnica del esmalte y la aplicación y tratamiento de pedrería), eran superiores, especialmente en Ripoll, donde se constata la cualidad intrínseca de algunos objetos litúrgicos listados en los inventarios de los años 979, 1008, 1047 y 1066[37].

Otros documentos de diversas procedencias de la misma geografía están en la base y justificación de nuestra hipótesis. Así el testamento de Guislabert, obispo de Barcelona, del año 1062 que lega: "*Et ad Sanctum Michaelem de Barchinona, ad crucem faciendam, L manchusos*"[38]. El extenso conjunto documental nos permite confirmar la existencia de una tupida red de talleres por todo el territorio estudiado, constituido por los condados catalanes de la antigua Cataluña Vieja.

34 Ibídem, doc. 47.
35 Ibídem, doc. 58.
36 Ibídem, doc. 90.
37 Ibídem, cuadros XX-XXI.
38 Ibídem, doc. 97.

Otra aportación interesante se refiere a noticias de orfebres y artesanos relacionados con la fabricación de objetos litúrgicos, noticias que en esta cronología siempre son escasísimas, de ahí nuestro interés en el testamento del año 1064 de Ponç, levita y chantre de la catedral de Girona, quien mandaba que "*et ipsa mea plata dimitto Sancto Martino et faciat inde Johannes crucem et calicem*"[39], la plata iba destinada a la iglesia de Sant Martí [Sacosta] de aquella ciudad con el mandato de que Juan hiciera una cruz (y un cáliz). Por un lado, se entiende que la plata habría que fundirla, y por otro, parece que Juan era el orfebre (¿quizás el responsable de su fabricación?), ambas premisas aseguran la existencia de un taller de orfebrería. ¿Podría tratarse de un taller vinculado a la catedral de Girona?

Muchas disposiciones se refieren a cruces de oro o plata, la del sacristán Guillem de la Seo de Urgel, del año 1095 indicaba que: "*Ego Guilelmus sacricusto*[s]*... Et quantum aurum et argentum abeo relinquo ad crucem Sancte Marie et fiat in potestate Ermengaudo Bernardi propter hoc ut ad perfeccionem iam dicta crux*"[40]. La cruz citada tenía que ser de considerable valor, ya que según se desprende del texto se estaba fabricando. El legado consistía en que todo el oro y la plata que poseía (no indica qué cantidad) había que destinarlos a terminarla y Ermengol Bernat debía controlar el cumplimiento de su mandato. Se trata de una cruz que estaba en proceso de fabricación, creemos que el taller o en su caso el maestro que la estaba labrando tendría que estar vinculado a la propia catedral de Santa María de la Seo de Urgel. La tardanza podría estar justificada por la falta de suficientes medios económicos por tratarse de una cruz *choral*[41].

Los registros que aportamos del siglo XII proceden casi exclusivamente de legados testamentarios[42]. El más interesante es del año 1104, correspondiente a Arnau Ramon (y su esposa Adelmús):

> *Simili modo mittimus nos ipsum censum quem abemus in Tost in pignora ad Sancto Martino et ad eius kannonici, in tale conventu que fiat venditum per plata unde fiat reffecta ipsa alia cruce de argento, ipso blado de censum totum et .XVcim. kinals de vi primo, qui sunt de redemtione de hoste. Et si de me Arnall et de coniux mea Adalmus invenerit antequam illa cruce fuerit restaurata, non abeat licentiam aprehendere ipso blado de censo et ipso vino nullos nostros successores, neque frates, neque ullo homine qui abuerit ipsa honore usque dum abeat redditum ad Sancto Martino quinquaginta solidos de plata exceptus engan unde fiat refecta ipsa cruce* [...][43].

39 Ibídem, doc. 100.

40 Ibídem, doc. 144.

41 J. GUDIOL, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*. Vic, 1902, pp. 290-292; Ibídem, 1931, (2ª edición de 1902 revisada), pp. 278-279.

42 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., docs. 162, 188, 189 y 208.

43 Ibídem, doc. 155.

El legatario exigía de diversas maneras la obtención del importe para la restauración de la cruz, mandaba que se vendiera un censo y con el dinero se comprara plata para rehacer la cruz; en caso de muerte, los herederos deberían aportar cincuenta sueldos de plata de dicho censo para este fin.

Otros testamentos también refuerzan y validan nuestra hipótesis confirmando la existencia de talleres de orfebrería, al menos desde el siglo X[44], repartidos por la Cataluña Vieja.

Se han conservado poquísimos objetos litúrgicos y ninguna cruz de metal[45] fechada entre los siglos X-XI, razón por la que hemos de atenernos y trabajar la documentación que, de manera fehaciente, aporta una gran cantidad de obra litúrgica ligada a las iglesias catalanas altomedievales.

Reconstrucción de la tipología de cruz a partir de las imágenes comparativas y la documentación

Hemos recreado los modelos de cruz a través de obras paralelas del taller catalán, miniadas y pintadas y las hemos contrastado con las que aporta la documentación. Hemos destacado tres modelos: cruz *paté*, cruz monumental latina y cruz de brazos en forma de potenza que fueron sin duda los de mayor difusión en el territorio y en la cronología estudiada.

Cruz paté de brazos iguales. Hemos aportado numerosos ejemplos pictóricos de esta tipología en este trabajo ya que constituyen la mejor expresión de lo que fueron estas cruces en metal.

Cruz monumental latina. De cuantos documentos hemos analizado ninguno de ellos se refiere explícitamente a las medidas o a la monumentalidad de la cruz, sin embargo sí que se relacionan cruces de madera recubiertas por láminas de oro o plata; otras referencias aluden a cruz grande. Sea como fuere lo cierto es que los ejemplos de madera que se han conservado dan una idea muy aproximada de lo que fueron las de metal (monumentales) tanto por las medidas (oscilan entre 110 cm y 170 cm de altura), como por la ornamentación -pintada o de estuco-, y la iconografía. Completa nuestro análisis comparativo las cruces que aparecen en la ilustración de manuscritos y en la pintura. Estas otras dos muestras artísticas y las cruces de madera son las que nos permiten precisar cómo fueron las de metal y a ellas nos remitimos.

Cruz potenzada. De la misma manera que la cruz *paté*, se han conservado numerosas referencias pictóricas y algunas cruces de madera, analizadas en el apartado correspondiente (lám. 2G, H, I, J); por otra parte, hemos constatado numerosas variantes por lo que respecta a las terminaciones de los brazos, creando diferentes arquetipos.

---

44 Ibídem, docs. 102, 128 y 139.

45 En nuestro estudio no hemos tenido en consideración el hierro forjado ya que tiene otras fuentes, técnicas e iconográficas, por las que se rige.

Otro apartado es el relativo a las cruces "óptimas" de gran valor artístico y económico. Se trata de cruces de oro o plata que asimilamos a determinados modelos del taller germánico. Cuando las hemos contrastado con la documentación y con algunas imágenes de comparación que hemos utilizado, parece claro que el taller catalán habría de estar relacionado con el germánico. Lazos políticos, eclesiásticos y artísticos (deducidos de la descripción de algunas obras de los inventarios de Ripoll) están en la base de estos contactos.

El *scriptorium* del monasterio de Ripoll era uno de los más reconocidos en los siglos X, XI y XII por la calidad de sus manuscritos ya sea por los textos, la paleografía o por el valor artístico de sus miniaturas, prueba de ello son las dos extraordinarias biblias que se copiaron entre 1010 y 1020, biblias a las que ya nos hemos referido anteriormente. Posiblemente por el menor conocimiento histórico de la orfebrería románica ripollense de esta misma cronología no se le ha otorgado la gran importancia que en su momento tuvo. Nuestra investigación nos ha llevado a concluir que no solo existió un taller espléndido cuyos orfebres labraban vasos litúrgicos de oro y plata con un dominio de las técnicas que estos metales requerían, sino también un conocimiento importante para la aplicación de ornamentos como los engastes de piedras posiblemente acompañados de filigrana -decoración muy propia de la época- y placas de esmalte, como señalan los inventarios.

Los cuatro inventarios que hemos citado de la iglesia de Santa María de Ripoll dan cuenta de la riqueza de su tesoro monástico. El del año 1008 lista vasos litúrgicos de oro y plata, entre ellos se citan seis cruces de estos metales, y otra de oro y gemas, así como una cruz relicario con un fragmento del *lignum crucis*. Por lo que respecta al de 1047, aumenta a dos las cruces de oro con pedrería. En el de 1066 ha habido un cambio, "*crucem aliam auream cum smaltis et lapidibus*", es decir que se le han incorporado esmaltes. Además de este registro, en el mismo inventario se cita un cáliz de oro con veintitrés piedras y esmaltes, y un frontal recubierto de oro, y veinticuatro piedras y esmaltes. Si recapitulamos, las anotaciones de obras *cum smaltis* son las siguientes, la primera mención de un objeto litúrgico que nosotros hemos recogido ha sido la del frontal recubierto de láminas de oro, piedras y dieciséis esmaltes del inventario de 1047. Entre los años 1047 y 1066 se cita un cáliz de oro que, con toda seguridad ha de ser el mismo, en la última mención la ornamentación se ha enriquecido con esmaltes, desconocemos cuántos, pero el dato es importantísimo. La descripción de la cruz refleja otro cambio, se le han incorporado esmaltes en el mismo período de tiempo; el frontal ya los tenía, pero ahora sabemos el número de piedras aplicadas que antes desconocíamos. Volviendo a la cruz y al cáliz, y siempre teniendo en cuenta los datos que poseemos, es evidente que el taller de orfebrería ha dado un salto cualitativamente decisivo porque incorpora esmaltes a otras dos obras del tesoro. Caben diversas posibilidades acerca de los esmaltes de la primera obra *cum smaltis* (frontal) que se mencionan en el año 1047, podrían ser de fabricación foránea, o de un esmaltador llegado de tierras germánicas (?), o quizás se esmaltaran en el propio taller, posiblemente monástico, de Ripoll. Aunque no se puede afirmar con los datos que disponemos, sin embargo, creemos que en el

período transcurrido entre 1047 y 1066 sí debía existir un taller en el que se trabajaba el esmalte; creemos que su producción *in situ* posibilitaba dignificar aún más algunos de los mejores objetos litúrgicos que formaban parte del tesoro monástico de Santa María. Opinamos que es muy verosímil aunar estos datos y confrontarlos con obras del taller germánico, taller caracterizado por la altísima cualidad de sus cruces, recubiertas de láminas de oro, pedrería y esmaltes como los descritos en los inventarios ripolleses del siglo XI.

Cruces del taller catalán del metal: siglo XII-primera mitad del XIII

En este apartado final nos centramos en el estudio de dos cruces de plata del taller catalán del metal datadas de finales del siglo XII y primeros del XIII[46]. Se pueden considerar excepcionales tanto por la cronología como por su magnífica conservación.

Cruz procesional mayor de Riells

La primera es la cruz procesional mayor de Riells del Fai[47] actualmente en el Museo Diocesano de Barcelona[48] (lám. 3K). Villanueva la vio y la comentó en su *Viage* por el monasterio de Sant Miquel del Fai, parece que no le causó excesivo entusiasmo a tenor de sus palabras: "una cruz alta con las figuras de Cristo y Evangelistas representados estos al otro lado con los animales proféticos a que acompañan los letreros respectivos góticos, los cuales con las figuras que son pésimas y horribles denotan bastante antigüedad"[49].

Mide 85 × 54 × 3 cm., en forma de cruz latina y brazos acabados en potenza de perfil plano truncado. El vástago que encaja directamente con el brazo inferior indica que su uso era procesional. El artífice supo encontrar la solución adecuada al problema que planteaba la iconografía que tenía que aplicar. Las figuras del anverso ocupan espacios alargados que, de acuerdo con su planteamiento compositivo, no

---

46 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., pp. 398-418. En este estudio no tratamos de la bifurcación que se origina hacia finales del siglo XII y primeros del XIII en la que el taller catalán del metal se desdobla, por una parte, continúa trabajando el metal y, por otra, la que surge a partir de la llegada de objetos litúrgicos procedentes de Limoges. Hemos constatado en nuestra tesis que el taller catalán del metal produce objetos litúrgicos a la vez que se fabrican otros que se caracterizan por los esmaltes que aplican. Este taller lo hemos denominado "taller catalán a la manera de Limoges" porque imita sus productos y sigue la técnica del esmalte champlevé, algunos de sus colores y en general sus características. Este taller imita, no crea. En una cronología más avanzada destacará una tipología, el copón, con características peculiares, creadas, en este caso sí, por este taller.

47 Proviene de la iglesia parroquial de Sant Vicenç de Riells del Fai, Barcelona, Museo Diocesano de Barcelona (MDB), MDB 100.

48 J. GUDIOL, "Les creus d'argenteria a Catalunya". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* vol. VI (1920), pp. 10-13. N. de DALMASES, "Cruz procesional de Riells", en *Cataluña medieval*. Catálogo de Exposición. Barcelona, 1992, p. 165. F. ESPAÑOL y J. YARZA, *El romànic català*. Manresa, 2007, p. 162. Para la bibliografía, L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., p. 651.

49 J. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX. Madrid, 1851, p. 15.

cabían en un medallón circular, así que no delimitó ningún espacio, resultando que el perfil de la cruz es continuo. Por el contrario, el del reverso no plantea ninguna dificultad en mantener la forma de medallón circular, ya que el espacio es adecuado a los símbolos que incluye.

La ornamentación de la cruz se circunscribe casi en su totalidad a los motivos repujados y cincelados de los brazos, además estaba enriquecida con gemas o piedras preciosas de las que únicamente se conservan los bordes o *bâtes* del engastado. La cruz muestra un cristal de roca en el extremo superior (desconocemos la fecha de su colocación). La del reverso carece de este ornamento. Los engastes son de distinto tamaño. La superficie de los brazos del anverso es lisa, solo destaca una inscripción sobre la cabeza del Crucificado que se lee como sigue: "IHƧ NA ZARE NVƧ REX IVD EOR VM". La del reverso combina inscripciones con elementos vegetales o geométricos; la del brazo superior consiste en dos cuadrados que inscriben un tetralóbulo; el de la derecha (cruz) alterna rombo(s) y triángulos con trazos lineales en el interior; el de la izquierda desarrolla un motivo vegetal a base de un tallo que envuelve una flor de cinco pétalos y acaba con otro elemento floral más carnoso, de los laterales surgen pequeños tallos rematados por pequeñas hojas; la del brazo inferior repite el motivo del tallo ondulante hasta rellenar todo el espacio, incluso la terminación del extremo; pequeñas cruces dispuestas en filas horizontales distribuidas en grupos de cuatro cubren la superficie del vástago o caña. El perfil está reseguido por un sogueado corrido a modo de enmarque.

Sorprende la magnífica distribución de cada elemento ornamental; el anverso es sobrio, sin concesión al detalle accesorio, el artífice pone el acento en las figuras, en la inscripción y, como complemento, en la pedrería, que suponemos daba cierto brillo de color al conjunto, pero por el tamaño y la cantidad no debían deslumbrar ni distraer la atención del fiel.

El repertorio iconográfico desarrolla el ciclo de la pasión y resurrección de Cristo, ciclo habitual en otras cruces de esta cronología[50]. La disposición sigue este orden, en el anverso el Crucificado entre la Virgen y san Juan, en el brazo superior un ángel turiferario y en el inferior la figura de un hombre vestido[51] cuya cabeza está dispuesta en sentido horizontal para dar cabida al encaste ovalado colocado sobre su cabeza[52]. Es interesante observar el tratamiento distinto del reverso, los cinco símbolos inscritos en discos circulares aluden al mismo ciclo iconográfico, sin embargo las imágenes adquieren una función más emblemática o, si se quiere, más intelectual

50 Por ejemplo la *Croce del Campo* o *della Oriflama*, XI-XII, Tesoro delle Sante Croci, Duomo Vecchio, Brescia (Italia) o la de San Salvador de Fuentes (Asturias) ca. 1150-1175, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, MET 17.190.1406.

51 J. GUDIOL, "Les creus..." ob. cit., p. 12. Según Gudiol: "Es la representación de la humanidad recibiendo la plenitud (espiritual) con la sangre de Cristo, representada por Adán enterrado, en el mismo lugar donde murió Cristo; verificándose así la conjunción de la sangre de Dios redentora con el hombre pecador".

52 Esta peculiar disposición se encuentra en el fol. 69v del *Sacramentarium* de Sant Cugat del Vallès, 1186, Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona (Ms. Sant Cugat 47); y en la pintura mural del presbiterio de iglesia de Sant Martí de la Cortinada, mediados del siglo XII, Ordina (Andorra).

que las del anverso. La figura del Agnus Dei portando en una de sus patas la cruz es de por sí un símbolo potente que encierra una doble lectura y un mismo significado -Agnus y cruz-; y la representación del tetramorfos con las leyendas pertinentes que identifican a cada uno de ellos: «IOH/EƧ (rayado), MAR/CHVƧ, LCH/AS, ı MA/THE/VƧ».

La lectura iconográfica incorpora la de ambos frentes, cada elemento añade un significado a la cruz que remite a un *unicum*, que es lo que se pretende con esta representación realmente espléndida.

La técnica en su conjunto reafirma la intervención de un maestro experto en el repujado y hábil en el manejo del cincel, por un lado, y, por otro, las soluciones (estéticas) que adopta transmiten un conocimiento profundo del valor y el significado de la imagen cristiana en la disposición de cada una de las figuras y del simbolismo que encierran a través de la lectura del conjunto, la del anverso más diáfana y la del reverso más abstrusa. Al no existir ninguna obra de metal de esta cronología del taller catalán que pueda compararse hace que sea difícil valorarla en su momento de creación y en su contexto, sin embargo, parece reafirmar nuestra opinión acerca del pragmatismo del taller catalán, mucho más atento a la funcionalidad de los objetos litúrgicos que a su suntuosidad.

La aplicación de pedrería resulta empobrecida si se la compara con otras cruces de la misma cronología, por ejemplo la *crux gemmata* de origen bizantino, germánico o italiano; en cambio, lo que prima es el repujado de la plancha de plata que se aplica a todos los elementos presenciales, figuras, inscripciones (mayúsculas) y ornamentos de carácter vegetal o geométrico. La singularidad de la técnica del orfebre se percibe en varios detalles, por ejemplo, en el tratamiento de los cabellos a manera de acanaladuras de metal que envuelven parte de los rostros. En el de Cristo es muy explícito, ya que se aplica al cabello, barba y bigote, y para hacer más verosímil la caída de la larga cabellera, desde las sienes se deslizan matas de cabello que caen en forma de madeja y se sitúan sobre hombros y antepecho. Se trata de una solución que aúna las dos técnicas (repujado y cincelado) que el artífice resuelve con gran maestría. No hay que olvidar otro aspecto interesante como es el cromatismo de la cruz al resaltar parte de la plata en su color con otras doradas.

Hay dos tipos de figuraciones, las humanas y las zoomórficas; el canon que el orfebre aplica a las cabezas humanas es alargado, a veces matizado por los cabellos o el manto que cubre la cabeza de la Virgen. Se observa que hay dos modelos, uno que se aplica únicamente a la figura del Crucificado, diferente, más elaborado, sin duda para significar la importancia del personaje, y el del resto, consistente en peinar el cabello distribuido en dos mitades cubriendo buena parte de la frente. Los rasgos de los rostros son una suma de caracteres muy cercanos a algunas pinturas románicas catalanas. La mirada pétrea por ausencia de las órbitas oculares es ajena a cualquier bizantinismo; la nariz forma un triángulo de cuyos extremos sale el bigote de las figuras barbadas e inmediatamente los gruesos labios a manera de dos masas irregulares que se van repitiendo en cada uno de ellos. Las orejas, tratadas como pequeños

apéndices laterales, aprehenden o siguen características de muchas figuras pintadas, representadas de frente. El cincelador no se rige por tradiciones cultas como podría ser la bizantina o la germánica sino que transmite peculiaridades técnicas e iconográficas propias del contexto artístico catalán. Destacamos la robustez de los cuerpos, envueltos en pesadas vestiduras que se construyen con exuberancia de pliegues, de complicadas líneas algunas (las del ángel), no tanto por la finura del cincelado sino por la diversidad y profundidad de las líneas que dibujan los pliegues: largas, cortas, curvas o rectas, se cruzan o entrecruzan sin un orden regido por la simetría. Otras son más diáfanas, pliegues que se recogen, se anudan en el centro formando drapeados verticales y horizontales que, en la parte inferior, resaltan la cenefa del bajo del *perizonium* cristológico o de las ropas de otros personajes. Nuevamente el orfebre recurre a las pequeñas cruces del vástago para enriquecer bocamangas u otros detalles de las vestiduras que pone empeño en enfatizar. A veces resulta difícil el encaje de ornamentos menores tal y como se observa en la manga de la túnica de la Virgen. Las figuraciones zoomórficas siguen este mismo planteamiento de las que destacamos la brillante ejecución técnica del Agnus con manifiestos con rasgos equinos.

La ornamentación guarda un equilibrio mesurado con dos soluciones distintas ya sea para el anverso o el reverso, relacionadas entre sí sin altisonancias ni divergencias en ningún aspecto. Esta ornamentación la sitúa en un taller catalán de hacia finales del siglo XII y un artífice que modela sus figuras mediante el repujado y cincelado, técnica que aplica a la decoración geométrica y vegetal, a las inscripciones e incluso nos transmite un magnífico incensario que sostiene el ángel turiferario copia de un ejemplar vigente en la época.

El análisis de la composición y los detalles de las figuras que hemos anotado tan característicos de la pintura románica catalana de la segunda mitad del siglo XII, hacen que datemos esta obra hacia finales de este siglo. Por otra parte, mostramos dos ejemplos, uno la miniatura del fol. 26v del *Liber testamentorum*[53] ca. 1118; y otro la cruz procesional de Limburg an der Lahn[54] (Alemania) de la segunda mitad del siglo XII que mantienen paralelismos por lo que al perfil se refiere y que reafirman la utilización del modelo.

Vera Cruz de Riells

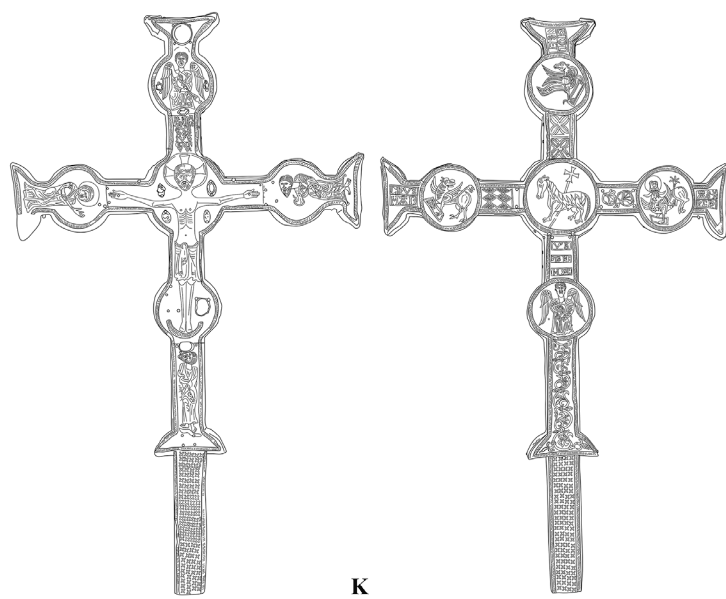
Y la segunda es la Vera Cruz de doble travesaño (lám. 3L), procedente de la iglesia de Sant Vicenç de Riells del Fai[55] que forma parte del repertorio de cruces de metal del taller catalán de primeros del siglo XIII[56].

53 *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, 1994, Ed. Facsímil, Sant Just Desvern: M. Moleiro Editor.

54 M.L. CRONE, M.T. KLOFT y G. HEFELE, *Limburg, Geschichte des Bistums*, I. Strasburg, 1993, p. 34.

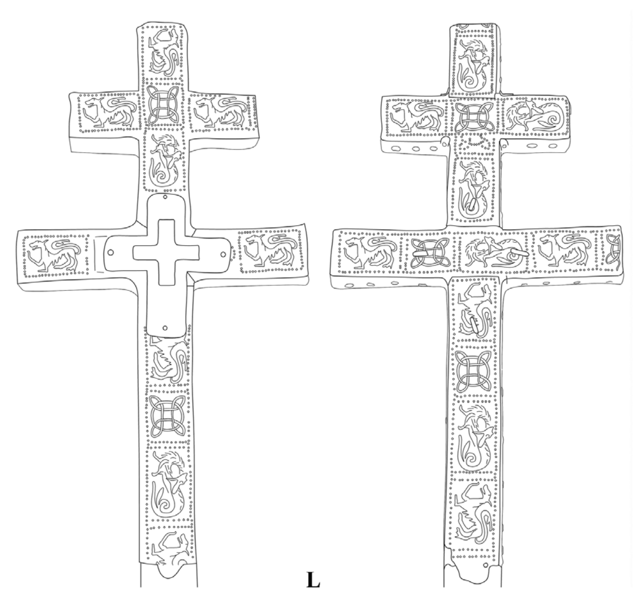
55 MDB, MDB 101. No consideramos que la cruz patriarcal de doble travesaño sea paradigmática del taller catalán.

56 Hay que tener en cuenta las obras del “taller catalán a la manera de Limoges” que aportan cruces en esta misma cronología (véase pie de página nº 46).



K

Cruz procesional mayor. Iglesia del monasterio de Sant Miquel Riells del Fai, anverso y reverso, MDB



L

Vera Cruz. Iglesia parroquial de Sant Vicenç Riells del Fai, anverso y reverso, MDB

LÁMINA 3. *Cruces. Dibujos © autora.*

A pesar de su cercanía cronológica y ambas procedentes de Riells del Fai (Barcelona) no mantienen vínculos artísticos. Las planchas de esta Vera Cruz son estampadas y repujadas, por otra parte el análisis de su ornamentación indica incongruencias técnicas e iconográficas. Por lo que respecta a la técnica, el brazo superior y el derecho del reverso están recortados, de tal manera que es perceptible un mal aprovechamiento del desarrollo ornamental ya que se corta parte del encuadre del motivo sin tener en cuenta ningún criterio estético. Es notoria la escasa habilidad del montador de las planchas, puesto que no se rige por ninguna simetría previamente calculada. Creemos que la composición resultante fue fruto de una reutilización de fragmentos de temática civil, reaprovechados en una cruz de temática religiosa.

Sorprende precisamente este carácter civil de los motivos, ya que no guardan relación con la iconografía de un *lignum crucis*, de hecho son ajenos a la simbología cristiana al no estar vinculados con ninguna de sus imágenes características. Los motivos que son zoomórficos y geométricos[57] podrían haber tenido un destino laico que se reutilizaron en esta cruz para conservar un fragmento del leño o *lignum*.

Por lo que respecta al tratamiento ornamental, el anverso está presidido por un espacio crucífero reservado a la reliquia (*theca*), espacio que está custodiado por otra cruz realizada con una plancha de metal lisa que adopta esta forma, en cuanto al resto se basa en rectángulos que inscriben animales o figuras geométricas. Hemos comparado esta cruz con otras de origen foráneo y todas ellas tienen algún elemento ornamental o simbólico que las identifica con cruces relicario, ninguna tiene el carácter anicónico de la de Riells. Este hecho parece confirmar que estas planchas se adaptaron y colocaron sobre un alma de madera y se reservó un espacio en la parte central para colocar la reliquia.

La cronología más aceptada y en la que estamos de acuerdo es la primera mitad del siglo XIII, teniendo en consideración los elementos artístico-estilísticos de la cruz mayor de Riells. Este supuesto lo hemos podido reforzar analizando motivos similares procedentes de la escultura. Consideramos muy interesante el paralelismo que hemos establecido con motivos de algunos capiteles de la galería sur del claustro de Santa María de l'Estany (Barcelona)[58], hecho que sustenta, en nuestra opinión, la datación de primeros del siglo XIII y su adscripción al taller catalán del metal.

---

57 J. GUDIOL, "Les creus..." ob. cit., p 12. J. DOMENGE, "Veracreu de Riells del Fay", en *Catalunya medieval*. Catálogo de Exposición. Barcelona, 1992, pp. 166-167. A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix*. París, 1961, nº 806. Este autor (Frolow) no aporta ningún dato de relevancia, data la cruz del siglo XIV siguiendo a Gudiol. Nosotros no compartimos esta cronología. Para una bibliografía específica *vid*. L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., p. 675.

58 L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, ob. cit., pp. 679-681.

La devoción a San Eloy de los Plateros en Osuna

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Por todos es sabido que la devoción a San Eloy ha estado siempre unida al arte de la platería. Desde que, en la Edad Media, los miembros de esta actividad pusieran a este obispo merovingio como su santo protector, será bajo su advocación como los gremios y cofradías de plateros se organizarán en toda Europa. Por ello, no nos extraña que la devoción de San Eloy en la villa ducal de Osuna esté indisolublemente unida a su propia tradición platera, siendo los propios orfebres y otras actividades afines, los que inicien y promocionen su culto.

En el antiguo reino de Sevilla, la capital había sido desde su reconquista el gran foco artístico del arte de la platería, suministrando obras no sólo a la urbe sino a todo este extenso territorio que englobaba las actuales provincias de Huelva, Sevilla, Cádiz, norte de Málaga y parte del sur de la provincia de Badajoz[1]. Durante el siglo XVI y gran parte del XVII, la única organización gremial de plateros era la de Sevilla y todos los plateros que estuviesen en ella y en los pueblos y ciudades de su territorio, dependían de la institución capitolina. Una situación que se mantuvo hasta finales de dicho siglo, momento en el que la ciudad cayó en una clara decadencia, provocada por la crisis comercial tras las dificultades que acarreaba el rebasar su puerto fluvial y la preeminencia de Cádiz en el mercado americano. Y con ello su privilegiada posición cambió, diversificándose la producción artística en otras poblaciones que a la par florecían, especialmente por el importante desarrollo agrario experimentado desde principios del siglo XVIII. Por lo que no es de extrañar que, a partir de este momento, aparezcan nuevos gremios de platería en poblaciones como Cádiz, Jerez de la Frontera, Écija, Carmona, Utrera, Estepa, u Osuna, muchas de

1 M.J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, 1991, p. 10.

ellas nutridas con orfebres procedentes de la capital, que vieron necesaria esta deslocalización para poder obtener mejores réditos en sus negocios. En este contexto surge el gremio ursaonense que, en definitiva, es el que nos ocupa[2].

Hace ya bastantes años que dimos a conocer en nuestro trabajo *Aproximación al arte de la platería en Osuna*[3], la existencia de este centro de platería. Recapitulando, y como ya expusimos en su momento, Osuna contó con plateros entre sus vecinos desde el siglo XVI. Bien es cierto que nunca fue una colonia numerosa, pero la existencia de cuatro a seis plateros a lo largo de toda la Edad Moderna ejerciendo en la villa fue una constante, con momentos de mayor o menor población profesional en función de sus circunstancias históricas. Lo cierto es que, tal y como recientemente ha sacado a la luz Francisco Ledesma, el arte de la platería fue regulado por el cabildo municipal desde 1590, cuando se nombra fiel contraste a Luis González Toledano para controlar la actividad que se desarrollaba en la villa, especialmente la de aquellos forasteros cuyas mercadurías en muchas ocasiones resultaban fraudulentas. Una figura que nos lleva a pensar en la aparición, junto al contraste, de los punzones reglamentarios, esto es, de al menos la marca ciudadana, de la que no tenemos ningún rastro material. Realmente, con posterioridad, esta fieldad de plateros será denominada como fiel de pesos y pesas, lo cual determinaba que no sólo fiscalizaba las piezas labradas por los plateros sino también otros productos necesarios de control por el cabildo, especialmente otros metales. De hecho, este mismo platero ocupó el cargo en 1595, y en 1626 lo será el platero Antonio Ramiro, aunque fue depuesto a favor del herrero Juan de la Rosa que tenía un nombramiento ducal, justificándose porque los de su oficio sabían ajustar mejor las pesas y pesos[4].

Pero este control de la actividad por parte de la municipalidad también ocurrió en el resto de poblaciones importantes del antiguo reino, como Jerez, Cádiz, Écija o Carmona, pero en ninguna se organizaron corporaciones gremiales o cofradías por la omnipresencia de la corporación sevillana como única institución que defendía los intereses de su actividad en todo este vasto territorio. Por ello, tal y como aludimos en un principio, a partir de finales del siglo XVII, Osuna vivirá una nueva etapa, ya como centro artístico autónomo, determinado por la organización de su gremio. A mediados de 1699 parece iniciarse el proceso de constitución del gremio, pues los plateros solicitaron a la municipalidad la aprobación de unas ordenanzas que regulasen el arte de la platería en la población; y el 3 de septiembre quedaban aprobadas por el cabildo, constituyéndose así el primer gremio artístico de la villa ducal[5].

---

2 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, “Las marcas de localidad en la provincia de Sevilla como manifestación del desarrollo diferencial del arte de la platería”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 435-444.

3 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, “Una aproximación al arte de la platería en Osuna”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 553-568.

4 F. LEDESMA GÁMEZ, “Vivir del arte. Notas sobre la organización del trabajo artístico en la Osuna moderna”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 18 (2016), pp. 18-22.

5 A.J. SANTOS, ob. cit., pp. 557-558.

Y como hemos comentado, a pesar de esta iniciativa que podría hacer pensar en un número de plateros elevados, lo cierto es que apenas llegarán a la decena, aunque las mismas razones anteriormente expuestas sobre la necesidad de control de prácticas ilegales en las mercaderías que llegaban de fuera, así como la regulación de la actividad desde la localidad, sin tener que efectuar un traslado demasiado lejano para desarrollar el oficio por parte de los aspirantes, pudieron de estar detrás de las motivaciones para su gestación. Lo cierto es que en esta documentación se dice que se aprueban unas ordenanzas que tenían como modelo las sevillanas, sin duda, bien conocidas por sus promotores, Salvador Hormigo y Luis Domínguez, artistas plateros ursaonenses que recibieron la aprobación como maestros en la capital hispalense en 1698, y que tras ello fueron los que organizaron el gremio y se colocaron como alcaldes del mismo. Así aparecen junto a otro de los plateros de la villa, Juan Nicolás Bravo, representando al gremio en un poder fechado el 25 de enero de 1701, para que José de Tabuada Rivadeneira de Losada, agente de negocios de la villa y corte de Madrid, defendiera los privilegios de su oficio ante el consejo real, especialmente el de quedar exentos de pagar pechos y contribuciones de cualquier género, para que lo contemplasen las autoridades de esta villa ducal[6]. Unos plateros que pondrán mucho empeño en el desarrollo de esta organización, siendo además los que promocionen y potencien la devoción a su santo patrón en Osuna.

Así pues, será el 21 de julio del año 1700, cuando los plateros Salvador Hormigo y Luis Domínguez reciban en donación un altar en la iglesia del convento de Santo Domingo de esta villa[7]. En esta escritura a los dos plateros se les cedía un altar que estaba vacío bajo el coro, entre los altares de San Juan Bautista y la Virgen de la Soledad, para que colocasen allí a San Eloy, patrono de los plateros, con la obligación de traer la imagen, adornarlo y mantenerlo en todo lo necesario para celebrar el culto divino. Además, se establecía que, si se producía dicha constitución, el convento podía amonestarlos para que así lo cumplieran, con la posibilidad de quitarles dicha donación. También se les cedía a ambos tres sepulturas ubicadas delante del altar, o capilla, para el enterramiento de ambos plateros y sus familiares. Desgraciadamente la mala conservación del documento nos impide conocer la cuantía de la limosna que dieron al convento, a la que también ayudaron otros plateros. Se levantaba así, al año de constituirse el gremio, un altar para la devoción principal de los maestros de este arte, aunque bien es cierto, que durante diez años tendrá un carácter privado, sólo vinculado a los dos veedores del gremio. Sin embargo, su importancia no sólo radica en tener un testimonio documental que manifieste cómo en Osuna existió una devoción a San Eloy consolidada, sino que, sin tener que especular con su existencia como sucede en otros centros, en esta ocasión aún se mantiene el altar dedicado al santo in situ en el antiguo cenobio dominico, actual sede de la parroquia de Santa María de la Asunción.

---

6 Archivo Municipal de Osuna. Protocolos Notariales de Osuna (AMO. PNO), legajo 528, Cristóbal Rodríguez Tejero 1699-1701, 1701, f. 21-v.

7 AMO. PNO, legajo 531, Escribano Tomás de Paz 1700, 21-07-1700, ff. 467-468v.

El altar dedicado a San Eloy hoy se ubica en la capilla del lado de la epístola más cercana a la entrada principal del templo, bajo el coro de los pies, tal y como refería el documento. Se trata de un espacio reducido y muy sencillo, de poca profundidad, y cubierto por una corta bóveda de cañón, aunque hoy día no encontremos como vecinos a los altares de la Soledad y San Juan Bautista. Sin embargo, frente al altar del santo platero aún se levanta la capilla de Jesús Caído, antigua de la Soledad, lo que sí vendría a coincidir con lo expresado en el texto. Mientras que, en el otro lado, actualmente se encuentra el altar de Santo Tomás de Aquino, pues San Juan Bautista tiene su retablo en una de las capillas laterales del presbiterio. No obstante, esta situación tampoco nos puede extrañar, pues el templo ha sufrido desde la exclaustración de los dominicos, numerosos cambios en las advocaciones de sus altares, como incluso ahora sucede, concretamente con el aludido de San Juan, cuya efigie ha sido suplantada por la de la Virgen del Rosario. Sin duda, lo extraño es que, como dijimos en un principio, el santo obispo de Noyons aún permanezca en el lugar creado para su veneración.

Por lo tanto, y si nos guiamos por este documento, en el momento en el que se produce la cesión, éstos se comprometían a colocar en este altar una imagen del santo patrono de los plateros que ya tenían, por lo que su ejecución debió rondar entre 1698, año de la aprobación de ambos como maestros, y 1700, fecha de esta escritura. Y de hecho es una imagen que se adecua perfectamente a esta cronología, encontrando fuertes paralelos con otras esculturas que se tienen documentadas y que fueron ejecutadas en la última década del siglo XVII en Osuna.

Una imagen (lám. 1) que hoy día no se puede confundir con otra advocación, pues se levanta sobre una peana que presenta una cartela de tarjas dorada y portada por dos angelotes, donde se lee S.ELIGIO. Una inscripción por lo tanto que no deja dudas sobre la identificación del santo, pues en su representación iconográfica faltan algunos atributos parlantes. El santo aparecer de pie, y como obispo de Noyons, revestido con vestiduras pontificales, esto es, con capa pluvial y mitra, faltando el báculo originario que llevaba en la mano izquierda, mientras que con la derecha hace el gesto de bendecir, en una actitud grandilocuente y propio de estas hechuras barrocas. La capa pluvial presenta una orla ornamental dorada y cubre un hábito negro con festón dorado y mostrando un rico estofado floral. Viste un roquete blanco con encaje inferior, sobre el cual también se asoma la estola encarnada igualmente con flores a pincel bellamente dispuestas. Sus rasgos son los de un hombre maduro, con pelo y barba recortada, y expresión piadosa gracias a su boca entreabierta y sus ojos almendrados y enmarcados por unas arqueadas cejas. Es evidente que la imagen ha sido repolicromada, especialmente el interior de la capa pluvial a base de un tono verde oliva que parece no ser original, aunque el estofado y la pintura a pincel comentada presentan un aceptable estado de conservación. Una escultura que está cercana a la obra de un maestro local, Pedro García de Acuña (doc. 1697-1713), el cual estuvo activo en estos años y realizó varios retablos y esculturas para diferentes instituciones religiosas de la población, incluido parte del retablo mayor de la colegiata



LÁMINA 1. *PEDRO GARCIÁ DE ACUÑA (atribuido). San Eloy de los Plateros (1699-1701). Iglesia de Santo Domingo de Osuna*.

de Osuna[8]. Concretamente, presenta muchas similitudes con las esculturas del retablo mayor del cenobio jesuita, hoy en parte en la parroquia de El Saucejo, cuya principal advocación, la escultura de San Carlos Borromeo, aún en su iglesia homónima ursaonense, se acerca mucho tanto en el tratamiento de la talla y la policromía, como en la propia fisonomía y expresión del santo[9].

Una advocación que, como cabría de esperar, tuvo en los plateros sus grandes devotos y que pronto quisieron participar también de su culto. Por ello, no se tardó mucho tiempo en que este deseo se hiciese realidad y se produjera el traslado de la donación del altar de San Eloy al gremio de plateros. En concreto, este traspaso se llevó a cabo el 18 de junio de 1709, y la causa principal fue la muerte de Salvador Hormigo y la necesidad de su viuda Tomasa Álvarez y González, de traspasarla y no tener que mantener solamente entre ambos el cargo que suponía esta capilla[10]. En la explicación de esta situación aluden a que ellos colocaron el santo patrono y que tenían obligación de adornarlo para poder celebrar el culto divino, pues, en caso de no cumplirse, el convento lo mandaría hacer a cuenta de los dichos plateros. Y como ya se había reunido un dinero que tenía el convento en el que "*…ayudaron todos los maestros y arte de la platería desta villa…*", y reconociendo que con ellos se mantendría la decencia convenida con los dominicos, habían decidido ceder a favor del gremio y arte de los plateros el altar y las tres sepulturas, haciéndola ésta como propia del colectivo desde la fecha de esta escritura y por siempre jamás. Además, el derecho de enterramiento de los plateros se hacía extensible a sus mujeres y familias, siempre y cuando "*la ermandad que tenemos entre todos de señor san Eligio*" lo estableciera por acuerdo entre sus miembros.

Por lo tanto, a partir de este momento, será este recinto dedicado a San Eloy el lugar donde tengan el culto y enterramiento el arte de la platería ursaonense. Y si tenemos en cuenta lo anteriormente expuesto, será inmediatamente después cuando se emplee el dinero recopilado para la construcción del retablo dorado donde aún hoy se venera al santo (lám. 2). Pues, tanto en la escritura primitiva como en esta, sólo se hace alusión a que Salvador Hormigo y Luis González colocaron la imagen, pero que la necesidad de adorno y, la presión de la comunidad dominica por tener decente y adornado dicho altar, provocaron la donación, para así, con la limosna de los plateros, se pudiera ejecutar dicho retablo. Además, la década de 1710 se adecua perfectamente con el desarrollo en Osuna de este tipo de retablo. De hecho, se trata de un ejemplar de medianas dimensiones, de madera dorada, formado por una mesa de altar de elegante estrangulamiento inferior y apoyado en un zócalo que imita la

8 F. HERRERA GARCÍA, "Osuna y su protagonismo en la retablística barroca sevillana". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 12 (2010), pp. 62-64. A.M. CABELLO RUDA, "Nuevos datos sobre Francisco María de Ceiba y Pedro García de Acuña". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 17 (2015), pp. 41-45.

9 A.J. SANTOS MARQUEZ, "Ventura y desventura del retablo mayor del convento de San Carlos de Osuna". *Temas de Estética y Arte* nº 21 (2007), pp. 149-166.

10 AMO. PNO, legajo 534, Escribano Cristóbal Rodríguez Tejero 1701-1710, 18-06-1709, ff. 273-274v.



LÁMINA 2. *FRANCISCO MARÍA DE CEIBA (atribuido). Retablo de San Eloy (1710-1720). Iglesia de Santo Domingo de Osuna.*

textura de la piedra oscura, el cual viene a hacer también las veces del banco que soporta el único cuerpo del retablo. Éste se compone de dos pilastras laterales cajeadas y cubierta con tarjas y flores de traza barroca, enmarcando la hornacina principal. Ésta a su vez está escoltada por dos términos formados por cabezas femeninas con coronas que hacen las veces de capitel, que arrancan de una gruesa voluta de un carnoso acanto simétrico y que se sustentan en un cajeado inferior con cadeneta floral, terminados en otra voluta que se sostiene en altos plintos. La hornacina presenta una decoración pintada, en cuyas paredes laterales, ligeramente en relieve, aparecen cajas con recortes, roleos y flores, al más puro sentido decorativo barroco, y en el panel trasero, sólo a pincel, se describen bellas composiciones florales y en el medio punto una venera marmórea. Estos pseudoestípites laterales soportan trozos de entablamentos que se une a la cornisa corrida superior sobre la que campea el ático. Éste semicircular y totalmente liso, presenta una tarja heráldica central, con una carnosa composición de roleos y flores que se remata en la figura de un pelícano exento con el que termina el retablo. En este tondo central del ático, al óleo, se reproduce la mitra blanca del santo sobre un fondo azul. Además, sus perfiles están rodeados por bellas tarjas y roleos entrecruzados a modo de crestería.

Como dijimos en un principio, es un retablo que se adecua a los modelos ejecutados en la segunda década del siglo XVIII en Osuna, y especialmente se puede vincular al artista de origen genovés, Francisco María de Ceiba (doc. 1697-1723), que, asentado en la villa ducal en 1697, comienza a trabaja junto a Pedro García de Acuña, asumiendo en 1713 parte del trabajo del retablo mayor de la colegial, por la enfermedad y posterior muerte de este último entallador[11]. Entre sus creaciones más sobresalientes estuvieron los retablos mayores del convento de la Merced de Osuna (1716), hoy en la capilla de la Esperanza de Triana de Sevilla, y del convento de la Concepción de Osuna (1717), además del retablo de la capilla sacramental de la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera (1722)[12]. Pues bien, lo que nos lleva a pesar en este escultor como autor del retablo de San Eloy es el rasgo más singular que presenta, los soportes antropomorfos que enmarcan la hornacina, que será una de las señas de identidad del retablo ursaonense de estos años, pues en Sevilla no se verá hasta la segunda mitad del siglo con el entallador Manuel García de Santiago[13]. Y, de hecho, estas hermes también aparecen en el sagrario del retablo mayor del convento de la Concepción de Osuna antes aludido, al igual que en otro retablo de la nave de este mismo templo, también posiblemente ejecutado por este autor[14]. También enmarcando al sagrario aparecen en otro retablo, ubicado en el

11 A.M. CABELLO RUDA, ob. cit., pp. 44-45.

12 R. MORENO ORTEGA, "Francisco María de Ceiba, maestro retablista de Osuna". *Semana Santa de Osuna 1998* (1998), p. 34. F. HERRERA, F. HALCÓN y A. RECIO, *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, 2000, pp. 475-476.

13 F. HERRERA GARCÍA, "El retablo de estípite a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII", en F. HALCÓN, F. HERRERA y A. RECIO, *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*. Sevilla, 2009, p. 300.

14 F. HERRERA, F. HALCÓN y A. RECIO, ob. cit., pp. 475-476.

convento del Carmen, y dedicado a San Juan de la Cruz. Otra obra que fue trazada por este mismo entallador genovés y ejecutada a su muerte por Baltasar Hidalgo y Francisco López en 1728[15]. Por lo tanto, posiblemente en la referida década de 1710 los plateros le demandasen de sus servicios y le encargaran este pequeño retablo, del que desgraciadamente no hemos hallado la obligación o concierto que debió escriturarse ante notario.

Sin lugar a dudas la devoción a San Eloy se mantuvo entre los maestros y oficiales de este arte, tomándolo como lugar de enterramiento, tal y como lo mandaban en sus testamentos. El testimonio más temprano que tenemos en este sentido, nos lo vuelve a dar uno de los promotores de este culto, Luis González, cuando decide ordenar sus últimas voluntades el 7 de enero de 1724[16]. Él manda que sea "*sepultado en la capilla del Sr. San Eligio que está en la Iglesia del convento y religiosos del señor santo Domingo de esta villa, por ser en ella sepultura como hermano y maestro del arte de la platería*". Lo mismo estipula el orfebre Jacinto de Morales Rendón, cuando otorga su testamento junto a sus familiares y su hija Isidora de Morales, el 15 de octubre de 1745, argumentando todos que querían ser enterrados "*en sepultura que tenemos nuestra propia en la capilla de Señor San Eloy porque así es nuestra voluntad*"[17].

Pero no sólo fueron los plateros los que tuvieron como santo patrón al obispo de Noyons, sino también los maestros herreros y de albéitar, los cuales, cuando fueron a establecerse como gremio escriturando sus ordenanzas el 30 de noviembre de 1736, también tuvieron a bien obligarse hacer una fiesta a San Eloy[18]. La decisión de esta unión se debió a que, ante la separación que había existido entre ambas actividades, se había producido una relajación en el cumplimiento de las buenas prácticas en la villa ducal, tanto en el arte de la herrería como en los que curaban y asistían al ganado en el arte del albéitar, y habiendo oficiales que, sin ser examinados, abrían tienda y ejercían sin la debida experiencia sus oficios, causaban grabes perjuicios a los maestros. Por ello establecían juntarse en un solo gremio y congregación bajo la advocación de San Eloy, haciéndolo su patrono para que "*les conceda a esta unión paz quietud buena correspondencia y asierto entre nos y nuestras operaciones*". A esta unión le acompañaban unas nuevas ordenanzas, cuyo primer capítulo era la obligación de "*hazer una fiesta a Sor. Sn. Eloy en su capilla y altar cita en dho convto. de Sor. Sto. Domingo de esta villa*". En ella se establecía que se debía organizar el día 25 de junio de cada año, día que se conmemoraba el nacimiento del santo y que era la que durante la Edad Moderna se eligió para su onomástica[19]. Se comprometían a costear una misa cantada con sermón y cera, correspondiente todo a 150 reales de

15 F. HERRERA GARCÍA, "El retablo…" ob. cit., p. 333.

16 AMO. PNO, legajo 595, Escribano Antonio de la Cruz 1724, 07-01-1724, ff. 32-35v.

17 AMO. PNO, legajo 661, Escribano Pedro Antonio Picazo 1744-1745, 15-10-1745, ff. 221-227v.

18 AMO. PNO, legajo 635, Escribano Manuel García Rangel 1736, 30-11-1736, ff. 704-706v.

19 M.J. SANZ, *Una hermandad gremial. San Eloy de los Plateros. 1341-1914*. Sevilla, 1996, p. 166.

vellón que debían ser reunidos a partes iguales entre todos los oficiales examinados del gremio. Para ello, nombraría anualmente a unos diputados para cuidar del adorno y decencia del altar del santo, y para organizar el convite posterior entre los agremiados, comprometiéndose además a que, si el gasto era mayor del estipulado, ellos correrían con la demasía. Pero, los herreros y albéitares eran conscientes de que la imagen y la capilla de San Eloy del convento dominico pertenecía al gremio de los plateros de la villa, y por esta causa, van también a estipular una serie de premisas para poder organizar los cultos expuestos. Conocían que los plateros organizaban una fiesta a san Eloy ese mismo día y, por lo tanto, debían llegar a un acuerdo con ellos para que se les permitiese también tener sus cultos ante el mismo patrono. Por ello, decidían que, si en caso de haber concordia y buen entendimiento entre ambas corporaciones, se organizase la fiesta en convivencia y de forma pacífica, pero si no fuere así, responderían con argumentos fundamentados ante la justicia para que se les permitiese, siendo las costas judiciales repartidas a partes iguales entre los maestros, y si no se llegaba a un acuerdo, se plantearían a hacer otro santo de escultura de San Eloy, comprometiéndose a buscar un altar en otro de los muchos templos de la villa ducal.

Un panorama muy particular el que se presentaba en Osuna, pues bien es conocido que el obispo de Noyons ejerció siempre su patronazgo sobre los herreros, y si bien en el medievo coexistieron plateros y herreros en un mismo gremio, como sucedió en Roma hasta el siglo XVI, no fue habitual que compartieran capilla y fiesta como parece que sí sucedió en la villa ducal. Pues no hay documento ni prueba material de conflicto alguno entre estos profesionales por cuestiones de devoción o por la organización de la fiesta, algo que también podría ser comprensible si tenemos en cuenta que, al ser una pequeña localidad, tampoco contaban con un número de profesionales muy numerosos y, por lo tanto, los gastos de estas fiestas podrían ser costeadas entre ambos gremios.

Y sin saber más sobre esta cuestión concreta, lo cierto es que, en estos años el gremio de plateros contaba al menos con seis miembros ejerciendo en sus tiendas, tal y como refleja un poder fechado el 19 de agosto de 1737. En él, podemos conocer que el gremio estaba compuesto por Jacinto de Morales, Francisco del Castillo, Fernando Bravo, Francisco de Miranda, Francisco Merino y Montero y Vicente Bravo "*…todos que somos de esta villa de Ossuna todos del arte de la platería en ella*"[20]. Y es de esperar que se mantuviera esta devoción y que su culto no se olvidase, pues, está constatada la presencia de plateros locales hasta bien entrado el siglo XIX, los cuales junto a los herreros y afeitares cuidaron de la capilla y su santo que aún hoy se conserva en el templo dominico. Además, también quisiéramos destacar que, junto a la montañesina escultura de San Eloy de la capital hispalense, que se encuentra en la parroquia de Santa Cruz, ésta de Osuna es la única conocida en el resto del territorio del antiguo reino de Sevilla, y más concretamente vinculada con el arte

20 AMO. PNO. legajo 643, Escribano Francisco Salvador Lavado 1737-1742, 19-08-1937, f. 46-v.

de la platería. Pues, en ciudades tan importantes como Jerez de la Frontera, Écija, Cádiz, Carmona o Utrera, que contaron como dijimos en un principio con gremios en esta misma centuria, no han tenido la fortuna de conservar este testimonio devocional del arte de la platería en sus templos. Y, además, este caso ursaonense es el único en el reino de Sevilla que aún se conserva en el mismo sitio donde se instituyó su devoción, la capilla y altar del convento de Santo Domingo, algo que no sucedió en Sevilla, pues su originaria capilla del convento casa grande de San Francisco, fue destruida y su actual emplazamiento es el resultado de los movimientos y cambios acontecidos durante las desamortizaciones decimonónicas.

Apéndice documental

Documento 1

Osuna. 1709, junio 18.
Traspaso y donación de los derechos sobre el altar de San Eligio y tres sepulturas de su capilla en el convento de Santo Domingo al gremio de plateros de Osuna.
AMO. PNO, legajo 534, Escribano Cristóbal Rodríguez Tejero 1701-1710, ff. 273-274v.

"*Desestimiento. Gremio y Arte de plateros contra Lucas Dominguez y otra.*
Sepasse por esta escriptura de desestimiento vieren como nos Lucas Dominguez maestro platero vezino que soy de esta villa de Ossuna y Dª Thomasa Alvarez viuda de Salvador Hormigo maestro de su mismo que fue de platero vezina que soy de ella ambos juntos y de mancomun y a voz de uno y cada uno de nos (…) Dezimos que por quanto en el dia veinte y uno de julio del año pasado de mil y setecientos por ante Thomas de Paz escribano público de esta numero el presidente y religiosos del señor santo Domingo de esta villa hizieron donazion al dho Salvador Hormigo mi marido y a mi el dicho Lucas Dominguez de un altar que esta en medio de dos altares de nuestra señora de la Soledad y del altar del Sr. Sn. Juan Bautista con tres sepulturas que están arrimadas a dicho altar de qual había muchos años estaban sin imagen alguna y el dicho Salvador Hormigo y el dicho Lucas Domignuez avian colocado la imagen de San Eligio en el dicho altar y lo tenían adornado de lo necesario con desenzia y porque lo tuviere mejor hizieron la dicha donación a dicho favor para que uno y otro tuviéremos la propiedad y goze de dicho altar y sepulturas con calidad y condición que lo han de tener dicho altar con los adornos necesarios para que en el se celebrase el culto divino y en caso que no se cumpliera con la referida obligación dicho convento lo avia de poder mandar hazer a costa del dicho Salvador Hormigo mi marido y de mi el dicho Lucas Domiguez y porque para el adorno de dicho altar y imagen de san Eloy y demás dezencia se tiene limosna que se la dio a dicho convento ayudaron todos los maestros y arte de la platería de esta villa y porque manteniéndose dicha donación a nuestro favor faltando qualquiera de los dos como falta el dicho Salvador Hormigo mi marido no podrá mantenerse la decencia del culto divino en

dicho altar por cuia razón y reconociendo que en los maestros y oficiales de dicho arte de platería se mantendría con toda desenzia de un acuerdo y conformidad estamos convenidos en hacer desentimiento de dicho altar y tres sepulturas en los maestros y oficiales de dicho arte y poniéndolo en efecto en la mejor via y forma que de derecho lugar aya ajunto por cierto la relación de esta escriptura=otorgamos por el thenor de ella que nos desistimos del derecho del dicho altar con las dichas tres sepulturas que están inmediatas a el en favor de los dichos maestros y oficiales del arte de la platería de esta villa asi los que son de presente como los que fueren en delante de este oy dia de la fecha para siempre jamas reservando en nos dichos otorgantes el uso de dicho altar y sepultura como los demás de dicho arte por serlo actualmente y para que puedan todos los dichos maestros y oficiales sus mujeres y demas personas que fueren de su familia siempre que acontezca de dichas tres sepulturas como nosotros podamos usar de ellas en la misma forma esto sea de executar siempre y quando suzeda con acuerdo y junta de los dichos maestros y oficiales de dicho arte en conformidad de la ermandad que tenemos entretodos de Sor San Eligio siendo de obligación de todos los de dicho arte cumplir con la que consta de la dicha donación que se hizo a favor de dicho convento y a ello se les a de poder apremiar por todo rigor de derecho = con lo qual nos desestimos del derecho que teníamos adquirido al dicho altar y tres sepulturas y desde luego con la dicha reserva lo cedemos renunciamos y traspasamos entre todos los dichos maestros y oficiales del arte dela platería que son y fueren en adelante cediéndoles desde luego nuestros derechos y acciones autos derechos y execciones poniéndolos en nuestro lugar antelación y derecho nombrandoles procurador maior en su mismo fecho y causa propia para que los puedan repetir a los tiempos y plazos que le pudiéramos hacer= para lo qual les damos poder cumplido bastante en derecho para que judicial o extrajudicialmente tomen la posesión de dicho altar y tres sepulturas cuio desestimiento hacemos sin obligaciones de evasión y os obligamos a no revocar ahora ni en tiempo alguno este contrato por ninguna causa ni razón que tengamos y si lo hizieremos quitaremos no emos de ser oydos ni administrados en juicio ni fuera del antes si expilidos y condenados en costas como partes insuficientes que intentan acción y derecho que no les compete y a su firmeza obligamos nuestra persona y bienes avidos y por aver y damos poder cumplido en bastante forma a las justicias y jueces del rey nuestro señor de quales quier partes que sean para que a lo que dicho es nos compelan y apremien como si fuese por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada renunciamos las leyes de nuestro favor y la general del derecho en testimonio de lo qual otorgamos la presente ante el escribano público y testigos en cuio registro lo firmo el que soy y por el que notifico a su ruego que es fecha en la villa de Osuna en diez y ocho días del mes de junio de mil setecientos y nueve años siendo testigos Jacinto González, López Sánchez y Juan Fernández Loarte, vecinos de Osuna.

Lucas Dominguez, Joan Fernández Loarte, Cristóbal Rodríguez Tejero escribano público (firmas)”

Algunas piezas de plata en el Museo de la Catedral de San Pablo de Mdina, en la isla de Malta

MARÍA JESÚS SANZ
Universidad de Sevilla

La isla de Malta, actualmente miembro de la Comunidad Económica Europea, pero con una trayectoria histórica muy compleja, por haber pertenecido a distintos países, hasta ser independiente en la actualidad. Conserva influencias de las distintas culturas que han pasado por allí, aunque la isla nunca perdió su identidad, ni su lengua, que en la actualidad se habla, el maltés, junto con el italiano y el inglés. Estos dos últimos idiomas se hablan por distintas causas, el primero por la cercanía a la isla de Sicilia, lo que hace que haya una importante población italiana, y el segundo porque los ingleses dominaron la isla durante un período bastante amplio, desde que llegaron tras desalojar a las tropas napoleónicas hasta fechas avanzadas del siglo XX.

En lo que se refiere a su patrimonio artístico las mayores influencias son claramente italianas, pues la principal iglesia de La Valetta, San Juan, tiene una estructura arquitectónica claramente italiana. Así mismo los principales pintores que actuaron en la isla proceden de Italia, tales como Mateo Pretti, Mateo Pérez de Alesio, Caravaggio o Ribera, pues este último, aunque era español de origen, vivió casi toda su vida en Nápoles, entonces perteneciente a la corona española, y desde allí pintó varias obras que posee la mencionada catedral.

Casi todas las pinturas son de tipo religioso y se hallan principalmente en la catedral de San Juan en La Valetta, pero en el caso de Mateo Pérez de Alesio, las pinturas cubren el salón del palacio del gobernante de la Isla y relatan las victorias de sus tropas sobre los turcos que pretendían invadir la Isla. Este pintor de origen italiano, tuvo una interesante trayectoria ya que, aparte de sus obras en Italia, posteriormen-

te pasó a Sevilla, camino de América, donde dejó dos impresionantes frescos, uno en la catedral y otro en la iglesia de Santiago. En Perú donde se asentó definitivamente dejó una amplia obra.

En el aspecto monumental y artístico no han quedado resto de la civilización anglosajona, ya que la isla sólo les interesaba como punto fortificado y defensivo en el Mediterráneo. Sin embargo, y debido a este interés promovieron la fabricación de barcos en la isla, industria que se conserva en la actualidad.

El origen de su nombre proviene del hecho por el que Carlos V les cedió la isla a la Orden de San Juan de Jerusalén, que había sido expulsada de su lugar de origen por los turcos-musulmanes. Esta orden tomó después el nombre de la isla por el que se la conoce en la actualidad: orden de San Juan de Jerusalén o de Malta.

Así pues, la isla, a pesar de todas las vicisitudes por las que ha pasado a lo largo de su historia, ha conservado siempre su civilización cristiana, que se puede observar en sus iglesias y museos, aunque en el exterior de la ciudad de La Valetta se conserva un antiguo templo que está considerado como de origen islámico.

Hemos mencionado la monumental catedral de La Valetta, capital de la isla, dedicada a San Juan Bautista, que se halla en perfecto estado de conservación, pero existen otras ciudades con magníficos templos, e importantes tesoros artísticos, entre las que se puede mencionar la catedral de San Pablo en la ciudad de Mdina, nombre que alude claramente a la época de la dominación musulmana. En lo que se refiere a la dedicación a San Pablo, se cree, según la tradición cristiana, que San Pablo se refugió en una cueva, adjunta al templo, huyendo de sus perseguidores. La cueva se conserva hoy día.

La mencionada catedral, una imponente construcción barroca del siglo XVIII, posee un museo en el que destacan obras de plata, maltesas, italianas y otras de posible influencia española. Entre las segundas, las más abundantes, existen varias piezas con incrustaciones de coral, tales como dos custodias, un viril y un Crucificado con rama de coral, además de otras varias obras de plata. Las piezas con incrustaciones de coral, o con adición de ramas de este material se realizaban en Sicilia, isla la más cercana a Malta en el Mediterráneo, por lo que la importación de este tipo de obras era bastante fácil.

Sobre las piezas realizadas en Malta es algo más difícil identificarlas, ya que, como hemos dicho, su cercanía a Italia determinó el estilo maltés durante muchos años. No obstante, las relativamente recientes investigaciones llevadas a cabo sobre la plata labrada en Malta han recogido marcas de plateros, y en la mayoría de los casos se han identificado sus nombres[1]. Entre ellos se encuentran orfebres de distintas nacionalidades, algunos de apellido español[2]. Parece ser que la actuación de orfebres de origen extranjero podía estas relacionada con la identidad de los grandes maestres de la orden, que podían proceder de distintos países. Entre 1521 y 1799 se recogen los procedentes de países como Francia, Italia, España, Portugal, Alema-

1 A. APAP BOLOGNA, *The silver of Malta*. Malta, 2005, pp. 15-23.
2 Ibídem, p. 25.

nia y Rusia, pero los más abundantes son los procedentes de Francia y de España[3]. Así encontramos algunos apellidos españoles especialmente catalanes y valencianos como Cotoner, Perellós, Rocaful y otros.

En esta línea hemos observado la existencia, en este museo, de algunas piezas de posible influencia española, que, aunque no se menciona su origen, su tipología podría identificarlas como tales.

Una de las piezas más significativas es un jarro de pico, cuya tipología se considera como española. No obstante, Juan de Arfe en su *Varia Commensuración,* le dedica un pequeñísimo dibujo, presentando por el contrario una desarrollada imagen del aguamanil de tipo italiano[4].

Estos jarros de pico, se consideran realizados desde el último tercio del siglo XVI hasta mediados del XVII, pero su extensión en el tiempo es muy amplia, ya que aún los hallamos en la segunda mitad del siglo XVII, como puede observarse en las pinturas de Murillo en el Hospital de La Caridad de Sevilla[5] y en otros lienzos de origen español.

Su estructura es cilíndrica, llevan un amplio pico vertedor, banda o bandas decorativas próximas al borde y asas de distintos trazados. Por ser piezas tan típicamente españolas, se conservan bastantes ejemplares repartidos por toda España. Una amplia colección de ellos se muestra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid[6].

A menudo aparecen como elementos de uso habitual en la pintura, lo que hace pensar que su destino no era sólo para utilizarlos con un único fin sino que tenían varias utilidades. Los hallamos representados en varios lienzos, algunos incluso fuera de España, aunque producidos por autores españoles, como es el caso del bodegón de Francisco Palacios, existente en el castillo Rohan, de Austria, fechado en el siglo XVII, que muestra un asa recta con curva en la parte inferior.

Por otra parte, los Dibujos para Exámenes de maestros plateros que se conservan en distintas localidades españolas muestran ejemplos de estas piezas con muy pocas variantes. Algunos dibujos correspondientes a los modelos mencionados, como los sevillanos, muestran ejemplares parecidos (lám. 1). Todo ello confirma que estos objetos se usaron desde finales del siglo XVI hasta finales del XVII, como obras de uso corriente, pasando a América con algunas trasformaciones estilísticas y decorativas, algunos de cuyos ejemplares se conservan en España.

Se ha intentado diferenciar la estructura entre las realizadas en el sur -Sevilla o Córdoba- de las del centro, norte o noroeste, especialmente las del Reino de Aragón, que según algún historiador de la platería se diferenciarían de las andaluzas,

---

3 Ibídem.

4 J. ARFE Y VALLAFAÑE, *Varia Commensuración, para la arquitectura, escultura y piezas de iglesia*. 1ª edición completa. Sevilla, 1587, edición s/d, de h. 1675, libro quarto, pp. 28 y 30v.

5 M.J. SANZ, "Estética y significado de los objetos ricos en las pinturas de la iglesia del Hospital de La Caridad de Sevilla", en *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*. Sevilla, 2011, pp. 291-306, figs. 2, 3, 4, 5 y 6.

6 M.J. SANZ, "Jarras bautismales en el Museo Lázaro Galdiano". *Goya* nº 129 (1975), pp. 149-155.

por tener un asa recta en lugar de introducir una muy cerrada curva en la parte baja del asa, y otra en la parte alta. La jarra del Museo de Mdina se ajusta más al posible modelo aragonés, o catalán, pues ya hemos mencionado que en los estudios sobre la platería maltesa abundan los plateros de apellidos catalanes y valencianos. El asa recta y sin curva acerca esta obra a los mencionados modelos, mientras que las muchas conservadas en Andalucía, además de los dibujos para exámenes de maestros Plateros, tanto en Sevilla como en Pamplona, muestran la curva casi cerrada y cóncava en la parte baja del asa, y convexa y más grande en la parte alta[7].

Dado que la tipología de estas jarras dura un siglo o más, su fecha relativa puede ajustarse por la ornamentación que cambia, aunque no mucho, según los estilos de cada época.

Los estudios sobre la platería en la Isla de Malta recogen numerosas jaras, que por cierto las denominan "baptisnal ewers", es decir "jarras bautismales", pero corresponden a épocas más avanzadas, ya que a lo largo del siglo XVIII, en toda Europa las jarras sufrieron la influencia del estilo rococó, y sus perfiles se hicieron más ondulantes, además de aparecer en ellas la rocalla[8].

La jarra de la catedral de San Pablo contiene una decoración algo insólita para la que se usaba en España en este tipo de piezas, pues está compuesta por dos bandas decorativas próximas al borde, en la que la más ancha se compone de una serie de óvalos, y la más estrecha se forma por ces encontradas, enmarcadas ambas en rosetas tripétalas. La decoración de la base se compone de unas formas conopiales alternadas con una especie de flores de lis. En cuanto al mascarón del pico presenta un hombre barbado semejante a los que podemos ver en las piezas españolas. No obstante, la mayoría de las jarras españolas llevan la parte inferior reforzada por costillas, aunque éstas no aparecen en todas las piezas. La que sostiene la figura femenina de la pintura de Murillo del Hospital de la Caridad de Sevilla no las tiene.

En lo que se refiere a las marcas, la jarra del Museo de Medina no parece llevar marca ni inscripción, aunque hay que hacer constar que la mayoría de las piezas conservadas en España tampoco las tienen.

A juego con la jarra existe una bandeja cuyo posible origen español no es tan claro, en el sentido que su tipología es la habitual para cualquier país europeo. No obstante, existe una banda alrededor del círculo central que presenta animales marinos, como peces y otras especies. En la población sevillana de Écija, en la parroquia de Santa Cruz, existe una gigantesca fuente que contiene insectos y algún animal marino, que se ha considerado como posible pieza del sur de Italia[9]. Es posible que esta fuente también procediera de la próxima isla de Sicilia.

De allí también proceden dos custodias con incrustaciones de coral, un viril, y un Crucificado adornado con una rama de coral. También de origen italiano es un

---

7 M.J. SANZ, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, fig. 51; M.C. GARCÍA GAÍNZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991.

8 J. FARRUGIA, *Antique Maltese Eccleiastical Silver*. Malta, 2005, tomo I, pp. 132 y ss.

9 M.J. SANZ, "La ornamentación en el Barroco Ecijano", en *Écija Barroca*. Écija, 2011, pp. 155 y 156; G. GARCÍA LEÓN, "Platería Barroca en Écija", en *Écija Barroca*, pp. 221 y 222.

cáliz con botones de esmalte circulares en la peana y en la copa semejante a otros conocidos de este estilo[10].



LÁMINA 1. *Dibujo de examen para el gremio de plateros sevillanos.*

10 Esta pieza no aparece reflejada en los estudios sobre la platería en Malta, muy posiblemente haya sido incorporada al Museo después de la publicación de los trabajos sobre él. Véase A. APAP BOLOGNA, ob. cit.



LÁMINA 2. *Pie de la custodia de filigrana del Museo de la catedral de San Pablo en Mdina, Malta*.

Pero quizá lo más sorprendente sea una custodia de filigrana cuya técnica y diseño se halla relacionada con las piezas españolas (lám. 2).

No sabemos nada sobre piezas italianas de filigrana, pero es posible que la Isla de Malta heredase la tradición musulmana de esta técnica, ya que las obras españolas también la heredaron de la cultura musulmana, cuando este pueblo dominó la Península, y más probablemente de los mudéjares. La custodia maltesa difiere de las piezas españolas en la adición de elementos sólidos, tales como rosetas, grandes hojas de acanto, y sobre todo una gran cartela con la dedicación de la obra, el nombre del donante y la fecha.

La pieza, que no figura en los estudios realizados sobre este museo, es riquísima y de grandes dimensiones y, a juzgar por la técnica empleada y el nombre del donante, podría ser una obra realizada en el Reino de Nápoles, que como sabemos en la fecha de 1709, que muestra la obra, dependía de la corona española (lám. 3). La leyenda es como sigue, con las abreviaturas desarrolladas:

DEO OPTIMO MAXIMO/ ET SANCTO REVERENDO/ IGNATIO/ DOMINUS ANTONIUS GAUCI, MINOR REFORMATUS/, PHILIPI IACOBI, TITULI ET MEDICI DOCTORIS FILIUS/ AC VIVA UXOR DICTI DOMINI ANNO 1709.

Cuya traducción sería:

AL DIOS OPTIMO Y MÁXIMO, Y AL SANTO Y REVERENDO IGNACIO, DON ANTONIO GAUCI, REFORMADO MENOR, HIJO DE PHILIPO JACOB, TÍTULO Y DOCTOR MÉDICO, Y LA ESPOSA VIVA DE DICHO SEÑOR, EN EL AÑO DE 1709.

También existe la posibilidad de que la obra hubiese sido hecha en la propia Malta, a juzgar por la técnica de la filigrana que aún existe en la isla. Esta técnica, como la española, que ya mencionamos, es la aprendida de la civilización musulmana, que la introdujo en España, en la época de su dominación en la Península, y probablemente también en Malta donde también estuvo afincada durante algún tiempo.

Realmente si comparamos su técnica con las de las piezas españolas no veremos muchas diferencias, salvo, como hemos advertido, la adición de elementos sólidos sobre el tejido de la filigrana. Por otra parte el texto escrito en latín tampoco nos aclara demasiado, aunque quizá juegue a favor de su origen italiano o maltés.

La relación con la Compañía de Jesús es evidente, ya que la obra está dedicada a San Ignacio, y la orden que él fundó fue muy potente en la isla, y de hecho hoy día los aspectos religiosos de la orden son regidos por los jesuitas con sede en Roma. El latín siempre estuvo muy arraigado como lengua universal y de la Iglesia.



LÁMINA 3. *Detalle de la leyenda de la custodia.*

Platería de una reina. Objetos de plata en el inventario de Juana I de Castilla

MELANIA SOLER MORATÓN
Universidad de Murcia

En el año 1509 tuvo lugar un hecho que tendría unas consecuencias fundamentales en el desarrollo histórico, político y cultural de Europa. Ese año, el rey Fernando de Aragón ordenó el encierro de su hija, Juana I de Castilla, en el palacio de Tordesillas. Este hecho supuso su regencia en Castilla hasta la mayoría de edad del primogénito de Juana y la gobernación de Castilla por el futuro Emperador Carlos I de España y V de Alemania.

Así, la que pasaría a la historia como la "reina loca" vivió casi cincuenta años encerrada entre los muros de Tordesillas. La reina[1] llegó a su encierro junto a su hija Catalina -de solo dos años- unos pocos sirvientes y sus pertenencias. Todos estos objetos se custodiaron en arcas y baúles en las salas del palacio, elementos de diversas características donde los materiales ricos destacaron: el oro, la plata y piedras preciosas[2].

Con este artículo se desea poner de relieve las piezas de platería poseídas por la reina Juana. Para ello, se usarán como fuentes principales los inventarios realizados en 1509 por Fernando de Aragón y 1565, mandado hacer por Felipe II diez años después de la muerte de su abuela[3]. Debido al gran número de objetos de plata inventariados se ha tomado la decisión de centrar este trabajo en dos tipos principales

1 Durante esta investigación se usará el término "reina" o sus sinónimos para calificar a Juana, ya que era el título que ostentará a hasta su muerte. Pese a su desligamiento de las decisiones políticas y de gobierno será ella la que poseerá el título, siendo la labor de Carlos en Castilla una gobernación.

2 M. ZALAMA y P. VANDENBROEK (dirs.), *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*. Madrid, 2006, p. 25.

3 Para dichos inventarios se utiliza y reproduce la transcripción publicada por F. CHECA CREMADES (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial = The inventories of Charles V and the imperial family*. Madrid, 2010.

de elementos: en primer lugar, objetos personales de la Reina (elementos para su aseo y útiles de gobierno) y, por otro lado, la platería presente en su capilla privada. Dicha selección pretende crear una imagen dual de la reina, plantear las dos esferas de su vida a través de la platería.

Fuera de este compendio han quedado las joyas tanto de estética religiosa como profana, que eran ciertamente numerosas, y los elementos curiosos que -aunque de valor cuestionable- atestaban las arcas. Dichos elementos, pese a presentar grandes cantidades de plata y oro, merecerían un estudio pormenorizado de ambos temas, por lo que se ha decidido tratar en investigaciones futuras.

1. Cuestiones previas. Naturaleza y destino de la platería de la reina

Es necesario, previo al estudio indicado anteriormente, plantear brevemente unas cuestiones relacionadas con la naturaleza de los objetos poseídos por Juana.

En primer lugar, no se puede hablar de que la reina poseyera una colección. Los objetos recabados por Juana no seguían las directrices marcadas por los coleccionistas y mecenas durante el siglo XVI. Siendo criada como una princesa medieval -pese a la influencia materna y su colección de pinturas- los objetos recabados por Juana eran más afines a la denominación de tesoro. Es decir, sus piezas se atesoraban, en primer lugar, por su valor material siendo su componente estético una mera cualidad no tomada en cuenta. El material y su utilidad como objeto eran las líneas principales en las que se basaba Juana para recabar estos objetos. La función del objeto, que el mismo fuera útil, era una cuestión básica en cualquier tesoro: decorativa, política, religiosa, funeraria e, incluso, apotropaica. Estas son unas cuestiones básicas, ya que la idea de tesoro y todo lo que conlleva es más compleja, pero estas nos sirven para comprender la gran cantidad de objetos inventariados: lo importante no era su calidad si no su valor monetario y su función[4].

Una vez comprendido el gran número de objetos acumulados, se puede entender que este tesoro atrajera la atención de sus más allegados. El primero en discernir el valor de lo acumulado por Juana fue su propio padre, Fernando de Aragón. El rey aragonés tomó para sí distintas piezas incluso antes del encierro, sirviendo el inventario de 1509 para reflejar este hecho y el tipo de elementos que llamaban su atención: casi todas piezas de gran valor como copas o la nao de plata regalo de bodas de su hija. Siguiendo los pasos de su abuelo, Carlos V, ya como regente tomó para sí distintas obras a espaldas de su madre, para ello aprovechó las visitas que realizó a su progenitora -pocas y espaciadas- para hacerse con los bienes. Estos, tuvieron dos objetivos principales: pagar los gastos producidos por la guerra de los comuneros y, más tarde, sufragar los esponsales de su hermana menor, Catalina, con el rey de Portugal. Si se habla de Catalina, ella fue otra gran beneficiada del tesoro materno. En su caso, conjuntamente a la marquesa de Denia, se le concedió una

4 J.L. CANO DE GARDOQUI GARCIA, *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid, 2001, p. 87.

serie de elementos de Juana, para su uso personal y recreativo, entre los que destacan espejos y piezas de joyería. Más tarde, próximo su matrimonio, se le concedieron algunas de las piezas más importantes para conformar su ajuar, trasladándose algunos de los elementos más destacados a Portugal con ella. Incluso, más tarde, se tiene constancia de intercambios de elementos entre la colección materna y la nueva iniciada por la reina de Portugal. Estos tres personajes fueron los más importantes en la desaparición de la colección, aun así, en ella también participaron -en menor medida- la Emperatriz Isabel, que tomó para sí principalmente joyas y cruces, y su hijo Felipe, quien tomó las piezas para sus hermanas las infantas. Como vemos, un expolio continuado del círculo más cercano de Juana, que finalizará con el diezmo casi total del tesoro[5].

2. Objetos personales de la reina Juana I de Castilla

Juana ha pasado a la historia como una reina maldita, en la que la locura por amor hizo estragos, casi elevando su figura a la categoría de leyenda. Pero el estudio de las piezas que la reina atesoraba de manera personal aporta una imagen diferente de la heredera de los Reyes Católicos.

En este apartado se tratarán aquellos objetos usados por Juana, elementos de aseo y acicalamiento, pero también objetos que hacían su vida en el palacio más fácil. Todos ellos tienen un elemento en común: están realizados en plata u oro.

2.1. El aseo de una reina: espejos, pomas y otros útiles

Para comenzar, se debe tener en cuenta el gran número de espejos que se encontraban en manos de la reina. Un total de cincuenta se recuentan en el inventario, de los cuales alrededor de veinte estaban realizados en plata o la contenían en gran medida, como es el caso de un espejo de acero guarnecido en plata: "*Con un borde de plata de donde se colgaba una estaba guarnecida y metida en una caja negra encorada*"[6] y que fue entregado a la Marquesa de Denia. Pero éste, es uno de los ejemplos más simples que se puede encontrar. Es importante destacar algunas de las piezas que se encontraban según parece, por no especificarse en el inventario que se guardaran en cualquier lugar, decorando las estancias privadas de la reina y que poseen un gran trabajo artístico. El "Espejo del rotulo del Ave María con Piedras", que se recoge como "*Espejo de oro la luna quebrada esmaltado por la parte de la luna con una siameses en lo alto y bajo. Por la parte de fuera Nuestra Señora, Santa Elisabet, San Joan Bautista y la Magdalena. Tenia un rotulo por encima que decía "Ave Maria", arriba en la parte redonda tenia cinco rubíes tumbados y cinco diamantes de tabla, también diez perlas entre las piedras y un botón sobre gajos*

5 M.A. ZALAMA, *Vida cotidiana y arte en el Palacio de la reina Juana I en Tordesillas*. Valladolid, 2003, pp. 368-380.

6 F. CHECA CREMADES (dir.), ob. cit., p. 979.

de oro esmaltados de rosicler y blanco. Colgaba de una cadena y encima tenia un botón y en él un gajo"[7], es un buen ejemplo de aquellos espejos que contenían un importante trabajo del metal que, unido a piedras preciosas y perlas, acabaría en manos de Catalina, reina de Portugal. Como se observa en el inventario, la reina del territorio vecino e hija de Juana, tenía un gusto especial por este tipo de piezas, ya que también tomó el "Espejo de la oración del huerto con piedras y perlas" ("*Espejo de oro redondo. En la parte de la luna tenia cinco rubíes* -cuatro berruecos y uno de tabla- *y cinco diamantes* -dos de tabla cuadrado y tres combados- *y cinco perlas repartidas entre las piedras. Entre perla y perla había una rosa esmaltada de blanco. En la parte trasera estaba Nuestro Señor orando en el Huerto con un discípulo. Tenia alrededor de esta parte cinco rubíes* -cuatro berrucos y uno de tabla ochavado- *y cinco diamantes* -uno de tabla cuadrada, otro triángulo y tres combados- *y cinco perlas. Entre perla y piedra una rosa de cuatro hojas esmaltadas de blanco y azul. Tenia el espejo un borde retorcido, hueco y redondo esmaltado de azul. Tenia dicho espejo una cadena para colgarlo y al cabo de ella una rosa rayada y en medio de ella una gran perla engastada con su gajo*"[8]) y el "Espejo como Agnus Dei" ("*Espejo de oro a manera de Anus Dey. Tenía por un lado unos esmaltes de colores* -rosas de trasflor- *mientras que por la otra tenia la talla de un sol. En la redondez un circo esmaltado de rosicler y blanco, dentro de él su luna de espejo quebrada por medio que era de dos piezas*"[9]). Otro ejemplo, también heredado por Catalina, es el único espejo que representa una historia mitológica, el denominado "Espejo con la Historia de Narciso": "*Espejo de oro con su luna y por el otro lado la historia d narciso. Tenía en esta parte de la historia cinco diamantes: unos tabla, uno de corazón, otro cuadrado jaque lado, otro detalle de corazón, otro de triángulo, y cinco rubíes* -uno tabla y los otros berrucos- *y cinco perlas. La parte de la luna tenia cinco diamantes* (tres de lisonja como tunbas, uno de tabla cuadrado y otro tabla de seis cuadras), *cinco rubíes* (uno de tabla como lisonja y otros cuatro berruecos), *cinco perlas en sus molinetes y un asidero con una rosa con hojas. Esta última asentada en una perla que se colgaba d una cadena y de ella el espejo. Tenia alrededor un cordón hueco esmaltado de negro pardo y su guarnición*"[10].

Otras piezas, que servían para el embellecimiento de la reina, eran las pomas y perfumadores. Piezas muy del gusto de Juana por el gran número que de ellas poseía. La diferencia principal entre pomas y perfumadores residían en el tamaño de los mismos, siendo los últimos de mayor tamaño y los primeros para llevar colgados preferentemente.

El estudio de las pomas, que se abordará en primer lugar, refleja la gran calidad y precisión de los plateros de la reina. Trabajos que albergan desde la filigrana a la tracería, con un detallado y minucioso trabajo del material. Así, encontramos en el inventario una "Granada de Oro": "*Como poma, para tener en ella perfume. Era*

7 Ibídem, p. 968.
8 Ibídem.
9 Ibídem, p. 969.
10 Ibídem, p. 984.

esmaltada, se abria en cuatro cuartos y colgaba de una cadena esmaltada de rosicler y blanco"[11]. Es interesante el uso de la granada en esta pieza, tanto en el elemento usado como por su relación con los Austrias, y en concreto a Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Otras piezas están conformadas por la unión de la poma con un elemento útil, es el caso de "Poma de oro y crucifijo": "*Poma de oro redonda de cuatro cuartones llenos de ambar y abierta de lima. En la parte baja tenia un crucifijo esmaltado de negro con una cadenica y una sortija del que se colgaba*"[12]. Estos son solo dos ejemplos del gran número que poseía la reina, los cuales pasaron preferentemente a Juan de Perri, platero de Felipe II, y Catalina de Portugal.

Con respecto a los perfumadores, estos no son tan numerosos en el tesoro de Juana, pero sí poseían una mayor cantidad de plata por su tamaño. El más elegante y con mayor cantidad de plata se trataba de un "*…un perfumador de plata redondo de unas claraboyas abiertas que tenía dentro una esfera de plata con unos barquillos que oses çinco marcos y çinco onças…*"[13], la pieza acabó en manos de Juan de Ávila, servidor real, para pagar distintas deudas del reino[14].

Piezas de aseo personal, de menor tamaño, también son recogidas en este apartado. Nos referimos, a elementos como "*…unas trençicas* (tenazas) *de plata doradas como unas pinzas que tenían aclaro una guilla con su corona que le faltaba una ala que peso tres ochauas y çinco domines y medio…*", "*…estauan en poder de la dicha rreyna…*"[15]. Objetos como este, de pequeño tamaño y valor cuestionable pese al material, solían perderse durante los registros de los elementos. Este, no es un caso distinto ya que, pese a suponerse por lo recogido en el inventario de que permaneció con la reina hasta su muerte, el mismo aparece en el listado de objetos "suspendidos" (perdidos) en la data.

2.2. Útiles de una reina: escribanías, sellos y salvaderas

Desde su encierro en Tordesillas, la reina Juana no tomó ninguna decisión concerniente a sus reinos, ni tampoco existen noticias sobre que mantuviera correspondencia epistolar con familiares o allegados fuera de los muros de su palacio. Pese a ello, entre sus útiles se encuentran tres elementos concernientes a este fin y que formaban parte, de manera usual, de las cámaras privadas de reyes y reinas durante el siglo XVI. Elementos que mostraban su poder y posición, piezas necesarias para el desarrollo de sus funciones legales, mandatarias y diplomáticas, que aquí solo son el eco de un pasado dorado.

El primero de estos objetos era "*…unas escribanías pequeñas de plata con su tintero e cazas y archivo que pesaron con una trenza de oro y negro sin el archivo tres*

11 Ibídem, p. 973.
12 Ibídem.
13 Ibídem, p. 1045.
14 Ibídem, p. 1046.
15 Ibídem, p. 968.

onças y tres ochauas y cuatro tomines…"[16]. Se trataba de una escribanía de pequeño tamaño, como queda reflejado, por ello se puede plantear que fuera así con el fin de ser fácilmente transportable, lo que sería muy útil en cortes itinerantes como las que vivió Juana. Comparando las funciones que Juana ejercía en las cortes de Castilla y Flandes, como princesa y archiduquesa respectivamente, se puede suponer que dicha escribanía procedía de su etapa en el norte donde sus funciones como señora imponían el uso de elementos como este. Esto, es únicamente una suposición, ya que la vaga descripción que aporta el inventario no deja relucir una procedencia concreta. Sea como fuere, dicha escribanía acabo en manos de Juan de Ávila, para pagar diversas deudas del reino[17].

Por otro lado, se recoge entre los diversos elementos "*…un sello grande de plata con su cadena e sortija que peso un marco e dos ochauas…*"[18]. Esta descripción, escueta donde las haya, puede pasar desapercibida, pero alberga una gran importancia ya que el sello era un elemento clave para un monarca. Los sellos estaban realizados en cera de abeja mientras que la matriz en la que se creaban se realizaba en bronce, aunque los más importantes podían llegar a realizarse en plata u oro como es el caso. Las distintas monarquías y sus reyes aceptarán y crearán su propio sello, símbolo de su poder real, cada uno de ellos será un objeto único, pese a ello podremos observar similitudes técnicas e iconográficas que relacionaran al individuo con su antecesor. El uso del sello se transmitió a lo largo de los siglos, siendo este elemento uno de los objetos claves de poder y legalidad para un rey aunque, con el desarrollo histórico, este fue adquirido por nobles y burgueses que veían en el mismo un elemento de estatus y de poder[19]. El uso de estos sellos tenía un fin documental, suponía la aprobación real en cualquier cuestión conveniente al Estado o a los deseos y órdenes del rey, ya fuera una ley, una ordenanza o una sentencia de muerte. Su representación da idea de cómo querían ser vistos estos monarcas, es decir, como querían que sus súbditos los vieran al igual, que las responsabilidades que poseían. En el caso de Juana, su sello real -muy posiblemente el plasmado en este objeto- presentaba un contra-cuarteado de las armas conjuntas de Castilla y Flandes, a las que se unían los emblemas de la casa de Austria. Dicho esquema, será mantenido por la reina viuda hasta su muerte y heredado por su hijo[20]. La creación de un elemento como este en plata, ejemplifica la importancia del mismo para su poseedor. Finalmente, acabó en manos de Alonso de Baeza, escribano real[21].

Por último, se recoge "*…una salbadera e un tintero de playa cuadrado de escribana de asiento que tenia cada una asida de que se abría que pesaron tres marcos*

16 Ibídem, p. 1049.

17 Ibídem, p. 1050.

18 Ibídem, p.1049

19 http://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/the-royal-seal/ (consultada 7-4-2016).

20 M.T. CARRASCO LAZARENO, "El sello real en Castilla: tipos y usos del sellado en la legislación y en la práctica documental (siglos XII al XV)", en http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento36919.pdf.

21 F. CHECA CREMADES (dir.), ob. cit., p. 1050.

y siete ochauas…"[22]. Este es un complemento de la escribanía recogida al principio de este apartado, muestra la escribanía como un objeto útil y preciado, gracias a su material. Su final fue viajar con Catalina hasta Portugal, ya que se incluyó en el ajuar de la hija pequeña de Juana en sus esponsales con el monarca vecino[23].

3. Objetos de plata en la capilla de Juana I de Castilla

La vida espiritual conformaba una de las esferas más importantes para la sociedad del siglo XVI. El desarrollo de la espiritualidad, que tuvo lugar desde inicios del siglo anterior hasta mediados del que nos ocupa, planteará determinadas novedades que incluirá cuestiones culturales traducidas en una nueva corriente religiosa: la Devoción Moderna. Esta nueva mentalidad religiosa, que pugnaba por una relación fiel y deidad más próxima, tuvo como consecuencia directa el desarrollo de espacios determinados dentro del hogar para el desarrollo de la religión personal. Este es el caso de los pequeños refectorios privados y, como en este caso, las capillas privadas donde el fiel llevaba a cabo las nuevas pautas de la creación con la deidad. En este caso, estos espacios no implican únicamente la esfera privada si no, de la misma manera, la pública ya que en estos espacios podían llevarse a cabo rezos personales como la celebración de oficios para los residentes en el palacio. Distintas crónicas recogen los oficios llevados a cabo en esta estancia del palacio -en los que se recogen diversos hechos como la negativa de la reina a recibir la comunión desde 1535- de los que los elementos artísticos, en concreto la platería, jugaron un papel clave.

Es, gracias al inventario recogido en 1509 y su posterior ampliación de 1565, cómo sabemos las piezas que conformaban el ajuar de esta capilla. En total, más de treinta objetos destinados a este espacio, fueron las que se internaron en Tordesillas con la reina. El estudio de las misma, en concreto de los elementos particulares que se abordan en este estudio, ayudará a comprender aspectos estilísticos, culturales y biográficos de la propia reina.

En primer lugar, es posible discernir determinados objetos que plantean el largo uso de esta capilla: "*Que vos se hizo cargo una cruz de plata dorada siluana con su mançana labrada de maçoneria y el pie sizelado de sizel alto que peso treze marcos y seis onças y cinco ochauas que se hallo al tiempo que se hizo el dicho ynventario*"[24]. Como se observa, gracias a la última frase, se especifica que la pieza se mantuvo con la reina hasta su muerte, a diferencia de otros objetos que serán sustraídos de manera paulatina por sus más próximos allegados. A esta especificación, se le suma la idea planteada en la data, en la cual se apunta "*mucho tiempo que esta cruz sirbio*"[25].

De la misma forma, apoyando esta idea de uso continuado de la capilla, se apunta a una cruz que "*Que se vos cargo mas una cruz dorada y el crucifijo esmaltado de blanco con el rretulo esmaltado de azul y verde que peso tres marcos y cinco onças*

22 Ibídem, p. 1049.
23 Ibídem, p. 1050.
24 Ibídem, p. 1016.
25 Ibídem, p. 1019.

y siete ochauas e media segund paresçio por el dicho libro después de lo qual en tres de junio de quinientos y catorze años se creçio y añadio a la dicha cruz una onça y dos ochauas de plata en la mançana della porque estaua quebrada como pareçio por el dicho libro segundo de la rrecamara de la dicha rreina fecho por el dicho Carreño el año de mill quienientos y onçe por manera que quedaua que pesaua la dicha cruz con el dich (dos rúbricas) crecimiento tres marcos y siete onças y una ochaua y media la qual dicha cruz se vos paso en quenta en la data desta con una onça y dos ochauas menos de pesso de que se vos hizo alcançe en la dicha quenta e determinose por los dichos nuestros contadores mayores de quentas que este alcançe no hera a cargo de vos el dicho camarero por aver entregado la dicha pieça entera y por esto se testo el dicho alcançe"[26]. El arreglo de la manzana de esta cruz, es un indicativo del uso propio de la capilla, ya que era un objeto útil que servía para un fin. Si este no fuera el caso, esta cruz se hubiera fundido y reutilizado como ocurrió con otros elementos del inventario.

Por otro lado, se observan objetos que aún se mantuvieron asociados con Juana hasta después de su muerte. Así, se especifica "*Que vos cargaron mas dos calizes de plata con sus patenas dorados os pies y las mançanas y por de dentro que opesarin quatro marcos y tres (dos rúbricas) tres (repetidos) ochauas y tres quartillos segund pareçio por el dicho libro*"[27]. El destino de uno de esos cálices se especifica de esta manera "*Al dicho Pedro de Ayala un cáliz […] para serbiçio de la capilla donde estaba deposytado el cuerpo de la dicha rreyna en el momesterio de Santa Clara de Tordesylas por nuestra nomina firmada d ella dicha princesa fecha en Valladolid a seis de septiembre de mil quinientos y cincuenta y siete años*". Este cáliz comenzó a ser usado solo dos años después de la muerte de la reina, cuando los diversos objetos que aún se conservaban en el palacio comenzaron a ser repartidos entre los más allegados, y su uso se prolongó hasta el traslado del cuerpo de la reina hasta Granada. Otras piezas acabaron, de la misma forma, en manos de Pedro Ayala, como es el caso de "*Que se vos cargaron mas dos binageras de plata doradas llanas con sus asideros picos y tapaderas los quales tenían ençima unos pilaricos que pesaron un marco y tres onças y tres ochauas segund pareçio por el dicho libro*"[28] y "*Que se vos cargaron mas dos vinajeras de plata doradas de sezil de unas escamas que pesaron tres que pesaron tres (repetido) marcos y dos onças y media ochava segund pareçio por el dicho libro*"[29]. En estas dos ocasiones, el destino de estas cuatro vinajeras, no se especifica. Posiblemente, basándonos en la entrega de las mismas a este servidor real con estrecha relación con Santa Clara, también pudieron acabar en este monasterio. Santa Clara la Real fue la principal beneficiaria de la plata de la capilla de la reina. Así, se constata en la siguiente indicación "*Más se os cargaron (dos rúbricas) quatro ochauas e media de plata en treinta de mayo de quinientos e deziocho años se puso en un poe de caliz que estaua quebrado de los que seruian*

26 Ibídem, p. 1018

27 Ibídem.

28 Ibídem, p.968.

29 Ibídem, p.1017.

en Santa Clara segund pareçio por otro libro segundo que el dicho Carreño hizo"[30]. Además de estos objetos, que implican la función de la capilla más allá de la muerte de la reina, es preciso destacar elementos concretos que, por distintos motivos, muestran diferentes cuestiones relacionadas con la reina.

En primer lugar, aquellos objetos que conllevan elementos que los identifican con la reina. Es el caso de "*Que se vos cargao mas una linterna de plata dorada labrada de mazoneria abierto de lima ochauada de seis ochauos con seis pilares grande y seis chambranas la una dellas quebrada y cin su chapitel abierto de lima y arriba en el rremate una sortija – que se colgaua y tenua abajo en el pie las armas de Castilla y Flandes y unas ojas sobrepuestas (-dos rúbricas-) cascadas que peso syete marcos y tres onças e una ochaua segund pareçio por el dicho libro*"[31]. La delicadeza y el diseño refinado de esta pieza no es lo que más interesa en esta ocasión, si lo es la presencia de las armas de Castilla y Flandes. La que fuera Archiduquesa de Flandes, por su matrimonio con el hijo del Emperador Maximiliano I, era la tercera en sucesión real. Su educación como infanta la preparó para desempeñar el papel de perfecta esposa real, no de reina, ello se ejemplificó en las piezas artísticas que patrocinó. Así, durante los años que cumplió con su función en Flandes y hasta la muerte de Felipe I, ya como reyes, las armas reales de ambos aparecen juntas. Este no será el caso de las pocas piezas que la reina recibirá durante su encierro, donde únicamente las enseñas de Castilla decoraran estas piezas. Otro ejemplo de la presencia de las armas reales es "*Que se vos cargo mas un atul de plata dorada que (dos rúbricas) tenia de la una parte çerco todo tallado alrrededor y en la tabla de en medio en la parte de fuera un escudo de las armas rreales esmaltado y estaban debididos de bulto con sus coronas y en la que estaua el león faltaua la corona que peso çinco marcos y dos onças y una ochaua segund pareçio por el dicho libro*"[32]. Por último, se debe sumar a estos objetos con los escudos: "*Que se vos cargo mas una guarnición de un rrelox de plata dorada con seis pilares de medias canas baziadas gruesas con unas rrosicas e unas medias canas por ençima de los dichos pilares y tenia por la parte de arriba e de abaxo unas coronillas con su abierto de lima e junto con los pilares alto e baxo tenia cada pilar dos pialrejos de medias canas y ençima por rremate los pilares y por la parte de abaxo e de arriba seis botones de la otra cinco e faltaua uno y en medio de los botones de cada parte estauan las armas rreales de Castilla y Flandes esmaltadas de colores con su coronel que peso cinco marcos e quatro onças y media y tenia toda la dicha plata sus fundas y caxas según pareçio por el dicho libro*"[33]. El destino del mismo si quedó reflejado en la data: "*…que disteis y entregaste a Alonso de Baeça contigo de la casa del emperador muy señor que pesada con otras algunas piezas que le entregaste tuvieron dieseis marcos de plata y fueron para en cuenta de los çient y nueve marcos de plata que los dichos camareros le bistés de entregar para los gastos que aria de hacer en la partida de la*

30 Ibídem, p. 1018.
31 Ibídem.
32 Ibídem, p. 1017.
33 Ibídem, p. 1019.

dicha rreyna doña Catalina a Portugal por cédula del emperador muy señor fecha a cinco de noviembre de mil y quinientos y veinte e cuatro años". Esta linterna, caja y reloj son los únicos ejemplos de la presencia de Flandes y Castilla en esta capilla. Tuvieron que ser muchos más los objetos que ofrecieran estas características, debido a la presencia de capillas similares en Flandes y siendo el mismo núcleo de devoción, pero diversos hechos -entre el que destacamos la toma de diversos objetos de plata como pago a los sirvientes de Felipe cuando regresaron a Flandes- hicieron que estas desaparecieran de manera casi total[34].

La pérdida o sustracción de los objetos de plata de la reina no fue un hecho puntual, se produjo de manera casi continua durante la primera parte de su encierro, como se apunta a lo largo de este estudio, por lo que el siguiente hecho acaecido con unos objetos de plata de la capilla merece nuestra atención. Es el caso de dos fuentes de plata, "*Que se vos cargaron mas (dos rúbricas) dos fuentes de plata blancas medianas que pesaron ocho marcos y tres onças y syete ochauas que rreçebistes de la plata de cargo de doña Seçilia de Bocanegra camarera de la dicha rreyna de Portugal en lugar de una fuente grande de plata con las armas de la dicha rreyna doña Juana que peso syete marcos y quatro onças y cinco ochavas del cargo de vos los dichos camareros que se os yba cargada en esta quenta y seruia en la capilla y la tomo la dicha rreyna de Portugal para la suya por la qual mando entregar a vos los dichos camareros las dos fuentes de plata por cuya rrazon se os cargaron y se os rreçibio en quenta la dicha fuente como paresçio por la data desta quenta las quales dichas fuentes de plata se tasaron a dinero a seis ducados en rreales el marco que montaron quinientos y cincuenta y nueue rreales y medio los quales se os cargaron en el dicho vuestro cargo de maravedís (dos rúbricas) al principio desta quenta y asi quedo satisfecha esta partida*"[35]. El trámite, y las características de las piezas involucradas queda aún más clara en la data donde se recoge "*Que vos rreçibio mas en cuenta una fuente de plata dorada con las armas de la dicha rreyna con unos follajes dorados alrededor que seruia en la capilla y peso siete marcos y cuatro onzas y cinco ochavas que por una fee de lucas de Atiença escrivano de cámara de la dicha reyna de Portugal fecha a once de junio de mill quinientos y veinte y siete años pareció que estaba en poder de doña Cecilia de Bocanegra camarera de la dicha rreyna de Portugal que la llevo para seruiçio de su capilla e que en lugar della se entregase por su mandado (dos rúbricas) a vos los dichos camareros de la plata de su cámara dos fuentes medianos que pesaron ocho marcos y tres ondas y siete ochavas para que ellas se hiciese otra tal fuente para serujçio de la capilla de la dicha reyna doña Juana conforme a lo qual se vos rreçibio en cuenta la dicha fuente y seos cargaron en esta cuenta las otras dos que estaba dicho que os entregaron en lugar della*"[36]. La pieza tomada por Catalina, esa fuente de plata dorada con las armas de Juana y follajes, llegó de manera segura a Portugal ya que el mismo inventario recoge: "*entregado a la rreyna de Portugal [...] a que se les*

34 M.A. ZALAMA, ob. cit., p. 298.
35 F. CHECA CREMADES (dir.), ob. cit., p. 1019.
36 Ibídem, p. 1021.

puso un pico para que pudiesen seruir de fuentes"[37]. Se ha deseado recoger aquí este hecho por significar un cambio en la propia mentalidad de Catalina, que manifiesta un nuevo aprecio por su madre. Anteriormente, había participado y disfrutado de las piezas sustraídas a la reina.

Existen otras piezas que, por sus connotaciones artísticas, reproducen una nueva faceta de Juana. Es el caso, en primer lugar, de un portapaz que se recoge de la siguiente manera: "*Que vos se cargo mas un portapaz de plata dorada que tenia la Piedad en medio fecha de bulto y esmaltado de blanco y labrado de maconeria que peso quatro marcos y cinco onças y syete ochauas segund pareçio por el dicho libro*"[38]. Será en esa iconografía donde se aprecien las nuevas corrientes. La iconografía de la Piedad será uno de los nuevos temas planteados con la Devotio Moderna, uno de los denominados "Andachtsbild" en la bibliografía alemana. Su origen -tal como hoy lo conocemos- se encuentra en la escultura alemana del siglo XIV, de donde se trasladó a la pintura flamenca, en concreto, a la estela de Hugo Van der Goes (1440-1482). Es conocido con exactitud su desarrollo como nueva iconografía a través de la unión del Varón de Dolores y la Virgen[39]. Estas iconografías, presentes previamente en el repertorio cristiano, habían sido tratadas hasta el momento de forma separada. Esto ocurrió hasta el siglo XV, donde el cuerpo sufriente de Cristo es tomado en brazos por la madre, imagen del sufrimiento causado por la salvación del mundo. Este era el objetivo, despertar el sentimiento del fiel al observar la imagen. Por ello, se usó la polarización de la imagen de la "Virgen y el Niño", tomando la misma postura que la Virgen de la Humildad se dispuso al hijo muerto en sus brazos, ahora la alegría del nacimiento se torna en tristeza[40]. El proceso de adecuación de ambas figuras fue progresivo, la relación entre las ellas no fue siempre la que conocemos actualmente -como la que se observa en la famosa Piedad de Miguel Ángel- sino que presentaba a la Virgen orando con las manos alzadas al cielo en vez de abrazar al hijo muerto. Debido a la vaga explicación del inventario, donde solo se nombra "Piedad" sin más, no se puede conocer la relación entre las figuras del portapaz. Lo único cierto, gracias a las fuentes históricas, es que el portapaz ya estaba presente en 1509 y confirma el uso de esta iconografía en los portapaces de la época.

Prosiguiendo estas novedades iconográficas, encontramos inventariado un portapaz de pequeño tamaño: "*Que se vos cargo mas un portapaz pequeño de plata dorada con sus pilares rrebestidos con otros dos pilarejos pequeños y el rremate de los pequñeos estaua rrebestido en otros dos pilarejos pequeños y el chapitel con sus hanbranas e un pilarejo en medio abierto de lima y el dicho chapitel tenia en medio la coluna e atadas las manos en ella a Nuestro Señor y la peana abierta de pincon e la chapa de las espaldas lisa con su assa que peso dos marcos y dos onças y cinco ochauas*

---

37 Ibídem, p. 1023.

38 Ibídem, p.1017.

39 S. RINGBON, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. Doornspuk, 1984, p. 196.

40 Ibídem, p. 61.

segund paresçio por el dicho libro”[41]. Novedoso es el uso de la figura de “Jesús atado a la Columna”, derivación propia del “Andachtsbild” denominado “Varón de Dolores. Esta figura de origen oriental llegó a Europa al siglo XIII y su rápida consolidación fue debida al milagro de la Misa de San Gregorio y las indulgencias otorgadas. De nuevo, como ya se ha visto en el objeto anterior, la devoción prima en estas representaciones.

Con todo ello, se puede observar como la reina Juana poseyó un importante ajuar en plata para su capilla. Un gran número de piezas que no solo tenían un fin, sino que también eran el reflejo de las vivencias y gustos de la reina.

41 F. CHECA CREMADES (dir.), ob. cit., p. 1018.

Noticias inéditas sobre un baldaquino de plata de mediados del siglo XVII para el altar mayor de la Catedral de México

MANUEL VARAS RIVERO
Universidad de Sevilla

Damos a conocer en este trabajo un documento inédito que testimonia el proceso de ejecución de un baldaquino de plata a mediados del siglo XVII para la Catedral de México. Ni del documento que analizamos ni de otros testimonios conocidos se deduce con claridad si finalmente la pieza se realizó. Tampoco hemos encontrado indicios inequívocos de su no realización. Si efectivamente llegó a ejecutarse, debió sustituirse a principios del siglo XVIII por otras piezas barrocas que sí están documentadas debidamente. Por todo ello, estas cuestiones son de momento una incógnita.

La documentación consta de un Auto de Cabildo, fechado en 1649, solicitando la declaración de la plata vieja disponible para la realización del baldaquino, la resolución de esa petición que incluye la copia de un recibo, de fecha muy anterior, del Tesorero y del anterior Contador catedralicios con las cantidades de plata solicitadas y un recibo del nuevo Contador catedralicio, que deducimos corresponde a 1649, con información de la plata que quedó en manos del Tesorero y de aquella finalmente destinada a la manufactura de piezas nuevas, incluido el baldaquino. Ocupa el anverso y el reverso de 2 folios y fue generada básicamente por los contadores y tesoreros de la Catedral mexicana[1].

El primer documento es un Auto, escrito en la Contaduría catedralicia el 18 de agosto de 1649, que reclama al Sacristán Mayor, Benito de Ayala, proporcione in-

1 El documento se halla en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de México (AHAM). Documentos novohispanos, Fondo episcopal, caja 005, exp. 048.

formación de la disponibilidad de plata vieja para que el Deán y el Cabildo puedan decidir lo que hacer respecto al proyectado baldaquino[2]. Ofrece una información esencial, pues establece que el proyecto, aprobado en auto de cabildo, implica usar esa plata vieja y, lo que es más importante, que el nuevo baldaquino de plata "*sirva en el altar mayor las festividades del Santísimo Sacramento y domingos de los meses del año donde se ponga con toda decencia*"[3]. Se trataba por tanto de una pieza destinada al Altar Mayor de forma casi permanente, para cobijar el expositor o custodia con el Santísimo Sacramento, aspecto cuyas connotaciones analizaremos más adelante.

El segundo documento es un texto notarial que constata la resolución de la petición ejercida en el auto antes citado. Se fecha el 25 de agosto de 1649[4]. Dicha resolución se ejecuta con la copia de un antiguo recibo, fechado el 23 de julio de 1638 y firmado por el Tesorero Pedro de Barrientos y el Contador catedralicio en ese momento, Pedro de Paz, que ofrece la información demandada[5].

Los datos ofrecidos por el recibo son relevantes. El citado Tesorero recibía, junto a 690 castellanos de oro, poco más de 266 marcos de plata "*de la custodia vieja en diferentes pedazos*", además de otros 95 marcos de plata provenientes de "*dos cruces quebradas*". El total, 361 marcos y 5 onzas de plata, se destinaban a "*la obra que se ha de hacer en conformidad del decreto de los señores Deán y Cabildo*"[6]. De este último dato se deduce que la decisión de realizar el baldaquino de plata se remonta al menos al año 1638, fecha del recibo, y que la ejecución se había retrasado y se retomaba ahora, en el año 1649[7].

Otros aspectos resaltan de este interesante recibo. Buena parte de la plata disponible procedía de la "custodia vieja", ya dividida en fragmentos ese año de 1638. Pensamos casi con total seguridad que se trataba de la más antigua custodia de torre que tuvo la Catedral mexicana. Registrada en un inventario catedralicio de 1588, a partir de su descripción se interpreta que fue un ejemplar de estética "plateresca", compuesto de tres cuerpos hexagonales decrecientes con torres angulares, y que pesó 412 marcos de plata. Posiblemente fue ejecutada en el segundo cuarto del siglo XVI en tiempos del arzobispo Zumárraga[8]. Puesto que en el inventario de 1632 ya

2 Ibídem, f. 1r. Lo firman los racioneros Juan de Aguirre y Cristóbal Millán de Poblete, ocupando en su totalidad el folio 1r.

3 Ibídem

4 Ibídem, f. 1v.

5 Al copiar el viejo recibo se cometen algunos errores que se enmiendan al instante. Así se dice textualmente al fecharlo "*…veinte y tres días del mes de julio de mil y seisciento y quarenta digo y treinta y ocho años…*". Ibídem, f. 1v.

6 Ibídem. En el margen izquierdo se indican las sumas de las cifras con caracteres numéricos y de nuevo aparece un error, esta vez sin enmendar, pues el resultado final aquí es 365 marcos, en lugar de los 361 descritos en el texto. Son en total aproximadamente algo más de 80 kilos de plata.

7 Desgraciadamente no tenemos por ahora oportunidad de comprobar si se conservan actas de cabildo con esa información.

8 M. TOUSSAINT, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte.* México, 1973, p. 176.

no se menciona[9], el dato que ofrece el recibo de nuestro documento confirma que en los años 30 del siglo XVII, si no antes, la vieja custodia de torre se desbarata y desaparece.

A todo lo anterior se añade la noticia del platero encargado de pesar la plata vieja. Suponemos que el apellido "*Dena*" del documento es una contracción, por lo que interpretamos que se trata de Francisco de Ena, el cual aparece marcando piezas con el cargo de ensayador mayor de la capital mexicana al menos entre 1649 y 1662[10]. Por otra parte, Toussaint afirma que Francisco de Ena era maestro platero de la Catedral de México hacia 1632, figurando en el inventario de ese año un aguamanil de plata de su autoría[11]. No es extraña, por tanto, esta noticia que nos lo muestra trabajando para el Cabildo catedralicio en tareas de inventariado o peritaje.

El último texto que conforma el documento es un recibo sin fecha pero que debe corresponder al año 1649, pues así se deduce de la referencia directa que hace al documento notarial anterior que si está fechado, como vimos, en agosto de ese año[12]. Elaborado por el Contador de la Catedral en ese momento, Alonso Delapeña, da fe de la cantidad inicial de plata vieja recibida por el Tesorero, Pedro de Barrientos, y de la que finalmente se entrega para ser reutilizada. De un total de 486 marcos de plata recibidos (los 361 marcos mencionados en el recibo antes comentado y otros 125 procedentes de otras partidas) se entregan para "*las obras y manufactura dellas*" 347 marcos, 2 onzas y 6 tomines[13]. No queda claro si esa importante cantidad de plata se destinó al baldaquino de forma exclusiva, aunque teniendo en consideración que es precisamente la elaboración de esa pieza la que genera toda esta documentación, pensamos que buena parte de esa plata debió emplearse en el mismo.

---

9 Ibídem, p. 188.

10 Suyas son las marcas que aparecen en unas andas y una custodia mexicanas de 1655 de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) y en otra custodia mexicana de Fuente del Maestre (Extremadura) de 1662. Cristina Esteras las ve como marcas de autor, mientras que otros investigadores las consideran marcas de ensayador. Véase C. ESTERAS MARTÍN, *La plata en la parroquia de Fuente del Maestre*. Badajoz, 1981, pp. 19-23, fig. 8 del catálogo; "Nuevas aportaciones a la historia de la platería andaluza-americana", en B. TORRES RAMÍREZ y J.J. HERNÁNDEZ PALOMO, *Andalucía y América en el siglo XVII: actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1985, pp. 31-57 (pp. 39-40, nota 24); *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*. Madrid, 1992, pp. 20, 21 y 108. En 1649 aparece asimismo documentado como ensayador. Véanse L. ANDERSON, *El arte de la platería en México. 1519-1936.* Nueva York, 1941, T. I, p. 317; A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la Plata española y Virreinal americana.* Madrid, 1984, p. 514. Una marca suya como ensayador mayor aparece en un cáliz de colección particular según A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la Plata Española y Virreinal*. Madrid, 1992, pp. 334 y 349.

11 M. TOUSSAINT, ob. cit., p. 187. Algunas piezas de plata mexicanas de fines del siglo XVI y principios del XVII conservadas en España llevan una marca similar, aunque por la cronología temprana podría tratarse de marcas personales de otro platero de igual apellido o de un ascendiente, tal vez su padre. Véase C. ESTERAS MARTÍN, *La plata en la parroquia…* ob. cit., pp. 22-23.

12 AHAM. D. n., F. e., caja 005, exp. 048, f. 2r. En el folio 2v aparece escrito el título de encabezamiento del documento completo.

13 Ibídem, f. 2r. Aunque no quede totalmente claro, por "*las obras y manufactura dellas*", entendemos las previstas para el proyecto del baldaquino, "*para lo qual*" se entregan los más de trescientos marcos de plata.

Sobre el baldaquino propiamente dicho no tenemos noticias seguras. En un inventario catedralicio de 1654 aparece una entrada que podría referirse a él, aunque tenemos serias dudas sobre ello. Se menciona un "*crucero de plata dorada que fue del Señor Guerra*" y que renovado por el arzobispo Mañozca, tenía cuatro brazos y unos 23 marcos de peso. Toussaint interpreta que sería un tabernáculo con planta de cruz griega destinado al altar para cobijar la custodia[14].

Ni el peso, muy inferior a la plata destinada para el nuevo baldaquino en 1638, ni la historia de su proceso constructivo, que lo sitúa como obra de principios del siglo XVII que sólo es renovada a mediados de la misma centuria, nos permiten deducir que se trate de la misma pieza. El hecho de que fuese obra del Señor Guerra, arzobispo de la capital virreinal en 1608-1612, y de que se renovara en tiempos del arzobispo Juan Mañozca, arzobispo en 1643-1650, se contradice con los datos aportados por el documento. En él no sólo se dice claramente que "*se haga un baldoquin*", descartando la idea de renovación, salvo un uso amplio del término "hacer", sino que la decisión queda situada en torno al año 1638, fecha en la que aún Mañozca no ocupaba el cargo. No obstante, puede interpretarse que, tomada la decisión de reutilizar plata vieja para renovar el tabernáculo del arzobispo García Guerra en 1638, sólo en torno a 1649 se llevara a cabo bajo el impulso de Mañozca, quedando este último en el inventario de 1654 como el verdadero renovador de la pieza. El único problema de esta última hipótesis son los escasos 23 marcos de plata del "*crucero*" reseñado en 1654, alejados sin duda de los más de trescientos destinados al baldaquino según los documentos. Sólo la posibilidad de un error al consignar el peso de la pieza en el inventario permitiría identificarla con nuestro baldaquino.

Al margen de ese "*crucero*", extrañamente no hemos hallado otras referencias en los inventarios catedralicios publicados, por lo que estamos tentados de pensar que nunca llegó a hacerse, aunque esto tampoco es indudable[15]. Es por tanto imposible por ahora establecer la más mínima hipótesis, del tipo que sea, sobre el baldaquino que el cabildo mexicano quiso hacer en los años centrales del Seiscientos, aunque volveremos sobre él en algunas consideraciones que haremos más adelante.

Por el contrario, es fácil saber en qué momento esa pieza, en el caso de existir, pudo sustituirse, pues durante el arzobispado de Vizarrón y Eguiarreta, que tuvo lugar en 1730-1747, se realiza un nuevo y gran tabernáculo de plata de estilo barroco para albergar la custodia en el altar mayor de la Catedral de México[16].

14 M. TOUSSAINT, ob. cit., p. 193.

15 Además de la completa obra de Toussaint, hemos consultado sin éxito los datos relativos a inventarios que aparecen en L. ANDERSON, ob. cit. y A. VALLE-ARIZPE, *Notas de Platería.* México, 1941. Lo cual no significa que no llegase a existir, teniendo en cuenta que algunos inventarios no se han conservado y algunos de los que sí lo han hecho no registraron la totalidad del tesoro. Véase M. TOUSSAINT, ob. cit., pp.171-173

16 Reformado por Rubio y Salinas en su mandato (1749-1765), los inventarios decimonónicos (1819 y 1843) incluían descripciones e incluso grabados de este nuevo tabernáculo de plata. Véanse M. TOUSSAINT, ob. cit., pp. 211-212; A. VALLE-ARIZPE, ob. cit., pp. 295-297. Al parecer, su diseño corrió a cargo de Jerónimo de Balbás, que realiza su plano en 1742, ejecutándose de forma paralela al enorme ciprés que el mismo autor levantó en la Catedral de México para albergarlo. Debió estrenarse,

No sabemos tampoco qué custodia concreta pudo albergar el baldaquino en el altar mayor en esos momentos. Parece claro que no la plateresca que tenía la Catedral y que, como vimos, se desbarató y ofreció precisamente para la confección de nuestra pieza. Los datos conocidos nos llevan a pensar que muy posiblemente fuese la custodia de torre encargada por el arzobispo Moya de Contreras durante su mandato (1573-1586). Esta pieza, de estilo bajorrenacentista y más de 500 marcos de peso, aparecía inventariada por primera vez en 1588 y se conservó hasta 1867[17]. En un momento impreciso, que tal vez podríamos situar en estos años centrales del Seiscientos, se colocó en el altar mayor y se empezó a utilizar como Sagrario, tal y como consta al menos en los inventarios de los siglos XVIII y XIX[18].

Finalmente, es de interés situar el proyecto del baldaquino en el contexto de su época, marcada por la finalización de las obras arquitectónicas y la decoración interior de la Catedral de México.

En efecto, en los años cuarenta del siglo XVII, momento al que corresponden los documentos analizados, la Catedral debía encontrarse en un notable estado de desorden por las obras de finalización del templo, que aún debían durar unos años más. El altar mayor se situaba en los tramos cercanos al presbiterio de la nave central, aún bajo una techumbre de madera inaugurada en 1645, y a la espera de recibir las bóvedas definitivas, proceso que se llevará a efecto en los años 50 y 60, con el desarrollo de 2 dedicaciones, una en 1656, con el templo sin terminar aún, y la definitiva en 1667[19].

En este ambiente de provisionalidad, en el que además hubo un intenso debate sobre la colocación del altar mayor, que finalmente quedó donde estaba, se enmarca el encargo del nuevo baldaquino. Para 1653, sabemos que se habilitó el altar mayor con un sagrario aislado "*de suerte que por cuatro rostros se goza el Santísimo Sacramento*"[20]. No se sabe con seguridad si se llegó a ejecutar algún modelo de tabernáculo o ciprés de madera en ese momento para el sagrario[21], y tampoco nosotros podemos asegurarlo, pero tal vez el nuevo baldaquino de plata "*para que sirva en el altar mayor… con toda decencia*" estaba terminado ya y pudo servir como expositor decente en esas circunstancias. Parece pues evidente, por lo expuesto y por

junto con el Ciprés, en diciembre de 1743. Véase O. FLORES FLORES, "Jerónimo de Balbás y el *Ciprés* de la Catedral de México", en A. CELESTE GLÓRIA (coord.), *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, funçao e iconografía.* Lisboa, 2016, pp. 217-229 (pp. 224 y 228).

17 L. ANDERSON, ob. cit., p. 173; A. VALLE-ARIZPE, op. cit., p. 348.

18 M. TOUSSAINT, ob. cit., pp. 205, 210, 211; L. ANDERSON, ob. cit., p. 183; A. VALLE-ARIZPE, ob. cit., p. 297.

19 La techumbre de madera permitió trasladar desde la Sacristía Mayor, lugar de celebración del culto hasta ese momento, el Santísimo Sacramento en 1641. Sobre el proceso constructivo véase M. TOUSSAINT, ob. cit., pp. 33 y ss.; I. SARIÑANA, "La Catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo Metropolitano de México", Ed. de Francisco de la Mata. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* nº 37 (1968), Suplemento 2, pp. 1-55

20 La idea de un altar mayor exento y situado entre el presbiterio y el coro queda perfectamente expuesta en F.J. HERRERA GARCÍA y J.M. SÁNCHEZ, "La polémica sobre la ubicación del altar mayor de la Catedral de México y la adopción del tabernáculo-ciprés exento". *Fronteras de la Historia* vol. 18, nº 2 (2013), p. 133-165 (p. 143).

21 Los tallistas Pedro Ramírez y Miguel de Ena entregaron modelos en esas fechas. Ibídem, p. 143.

el contenido de los documentos que publicamos, que el Cabildo optó, siguiendo las directrices contrarreformistas, por resaltar la Eucaristía subrayando su presencia en el altar mayor con una importante estructura de plata a modo de baldaquino, siguiendo esa misma tendencia que otros centros catedralicios de la época habían desarrollado en España y América[22].

El desarrollo inmediatamente posterior del altar mayor no excluye, por otra parte, que se siguiera utilizando el baldaquino de plata, en el caso de que llegara a ejecutarse. En 1673 se inaugura un espléndido ciprés o tabernáculo de madera con columnas de tecali, obra de Antonio Maldonado, que pudo albergar en su primer cuerpo el baldaquino de plata del que hablamos. Es posible además que en su interior se cobijara ya la custodia de torre de Moya de Contreras, por lo que el conjunto debía resultar muy rico, dentro de las líneas clásicas que esas piezas tuvieron.

Si nuestro baldaquino existió y fue utilizado en el altar mayor, tal y como quedaba determinado en los documentos analizados, tuvo que desaparecer hacia 1742, cuando el altar mayor fue totalmente renovado con un nuevo ciprés y un nuevo baldaquino de plata, que se ejecutaron bajo los diseños barrocos de Jerónimo de Balbás[23]. A propósito de esta renovación, en 1742, cuando ya se está levantando el monumental tabernáculo-ciprés, se solicita a Balbás que haga los planos del nuevo baldaquino de plata que debe ir en el primer cuerpo de aquel, indicándosele que no atienda al "*trono*" que aún se halla en el altar mayor[24]. Dicho "trono" no podía ser el tabernáculo levantado por Maldonado en el siglo XVII, pues el nuevo ciprés estaba en obra y el viejo habría sido ya retirado. ¿Podría ser el misterioso baldaquino de plata que el Cabildo catedralicio mexicano quiso construir en 1649 y que aún desempeñaba su función durante esos años?

Apéndice documental

Documento 1

México. 1649, agosto 18.
Auto de Cabildo de la Catedral de México reclamando al Sacristán Mayor Benito de Ayala declare la plata vieja disponible para hacer un baldaquino.
AHAM. Documentos novohispanos, Fondo episcopal, caja 005, exp. 148, f. 1r.

22 Más allá del caso similar que representa el baldaquino de plata de Pamplona ejecutado en 1598 por orden del obispo Antonio Zapata, muchas catedrales españolas enriquecerán sus altares mayores con espectaculares obras de platería resaltando la Sagrada Forma, en ocasiones con cipreses o estructuras arquitectónicas centradas. Véanse las ideas principales sobre esta cuestión y su bibliografía en J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Murcia, 2003, pp. 515-536; "Los tabernáculos del barroco andaluz". *Imafronte* nº 3-5 (1987-1989), pp. 157-186, A. MORALES MARTÍNEZ y M.A. CASTILLO OREJA, "Ecos de la catedral de Granada: el influjo de Siloé en las catedrales de Andalucía y América", en L. GILA MEDINA (coord.), *El libro de la catedral de Granada.* Granada, 2005, Vol. I, pp. 289-311.

23 Véanse las referencias de la nota 16 de este trabajo.

24 O. FLORES FLORES, ob. cit., p. 224.



Grupo de Investigación
"Artes Suntuarias"

